Von Bach bis Wagner

Ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens

Von

Johannes Schreyer

Mit einer Notenbeilage

Dresden 1903
Holze & Pahl vorm. E. Pierson

Von Bach bis Wagner.

Beiträge
zur
Psychologie des Musikhörens.

Mit ausführlichen Analysen
vollständiger Kompositionen sowie einzelner schwieriger Stellen
aus den Werken von
Bach, Händel, Mozart, Beethoven,
Mendelssohn, Chopin, Liszt und Wagner,
nebst einem Anhang, enthaltend 37 Seiten Notenbeilagen.

Von
Johannes Schreyer.

Dresden.
Verlag von Holze & Pahl vorm. E. Pierson.
1903.

Vorwort.

„Ich sage zwaar Nicht der dises tractägen von der Music haet daß Er alles haet, aber das kan Ich sagen, daß Er fiel haet, und daß Ihm schon Ein groß licht ist aufgegangen, das Ihn führen wirdt zur Curiositet, umb alles gaer genau zu probiren, — den Es seindt freilich Noch ander Knöten aufzulösen, die hier Nicht seint voorgestelt."

(Aus einer alten Kompositionslehre.)

Dresden, im Sommer 1903, am Todestage Bachs.

Johannes Schreyer.

Inhalt.

I.

„Schiller bemerkte sehr verständig und einsichtig und mir sehr willkommen, wie eine so zerstückelte Art, die Natur zu behandeln, den Laien, der sich gern darauf einließe, keineswegs anmuten könne,“ schreibt Goethe in Bezug auf einen naturwissenschaftlichen Vortrag.

Ein ähnlicher Vorwurf: in zerstückelter Art die Kunst zu behandeln, ist mit Recht den Lehrbüchern der musikalischen Komposition gemacht worden, besonders von Laien, die nach ihnen griffen in der Hoffnung, eine

Anleitung zum Genießen der Kunstwerke

darin zu finden.

Solche, die begabt mit frischen Sinnen und lebendiger Phantasie, durch Musik besonders ihr Gefühlsleben anregen wollen, kann eine Kunstlehre, die nicht von den Erfahrungen des Hörens, sondern von Systemen und starren Regeln ausgeht, aber auch „keineswegs anmuten“.

Es läßt sich nicht leugnen, daß zwischen der hoch entwickelten Technik der Komposition und den Methoden ihrer Lehre nur ein lockerer Zusammenhang besteht. Von dem unermeßlichen Reichtum an neuen Wendungen, harmonischen, rhythmischen und dynamischen Feinheiten, den die Instrumentalmusik der letzten zwei Jahrhunderte angehäuft hat, wird auch in modernen Harmonielehren nur spärlich Notiz genommen.

Daß das uns von Bachs Genius hinterlassene Riesenkapital hundert Jahre lang fast brach liegen blieb, daß es noch im 19. Jahrhundert große Künstler gegeben hat, die seines Geistes nicht einen Hauch verspürten, das haben hauptsächlich unsere Methoden der Komposition verschuldet, die schon an Bachs Harmonik zerschellen. Statt ihre Systeme umzuarbeiten und besser zu fundieren, zogen die Theoretiker aber vor, den neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen. So ist es bis heute geblieben. Noch jetzt wird der Kompositionsschüler gezwungen, in einer Sprache zu denken und sich auszudrücken, die mit mittelalterlichen Wendungen durchsetzt und schon deshalb ungeeignet ist, als Organ seines Gemütslebens zu dienen.

Die Entwickelung der produktiven Musiker ist mit sehr wenigen Ausnahmen auch jetzt noch ein teils dumpfer, teils turbulenter Kampf gesunder Künstlerinstinkte gegen abstrakte Begriffsschemen und überflüssige, die Phantasie lähmende Verbote. Oft genug hat sich dieser Kampf in einer Person abgespielt und ausnahmslos mit dem Siege der Schultheorie geendet.

Obgleich moderne Künstler ersten Ranges Lehrbücher für den Elementarunterricht in der Komposition geschrieben haben, ist die Musiklehre nur wenig durch sie gefördert worden. Sie alle lehren noch Irrtümer und Ungereimtheiten, über die Mattheson schon vor 180 Jahren spottete. Fast verwunderlicher als die Rückständigkeit dieser Meister in der Erkenntnis — es scheint, als ob sie die Schriften solch feiner Köpfe wie Rameau, Koch, Fétis nicht gekannt hätten — ist die Tatsache, daß ihre Lehrbücher sich in der Technik des Satzes von denen des 18. Jahrhunderts nicht wesentlich unterscheiden.

Es wäre unbillig, von einem Komponisten Begabung und Lust zum Ausbau eines strengen Systems zu fordern. Aber nicht zu entschuldigen sind die dürftigen, ästhetisch häufig ungenügenden „Musterbeispiele“ und Aufgaben unserer Lehrbücher. Diese beginnen damit, monatelang Durdreiklänge mechanisch aneinander reihen zu lassen, nach dem Schema I V I; I IV I; I IV V I; I IV II V I etc., zunächst nur in ihrer Grundform, dann gemischt mit ihren „Umkehrungen“. Nach den Durdrei-

klängen kommen die Molldreiklänge an die Reihe, nach demselben Schema.

Die allgemeine Methode, die sonst sehr bedächtig fortschreitet und nicht selten bei Nebensachen lange verweilt, begeht hier einen Fehler durch Übereilung. Die methodische Ausbildung des Gehörs erfordert, daß der Schüler erst die Durkadenz vollständig beherrsche, ehe er mit einem neuen Tongeschlecht, das sich von Dur wesentlich unterscheidet, bekannt gemacht wird. Ein verhängnisvoller Irrtum der „praktischen" Harmonielehren besteht darin, die außerordentlich wichtigen Erfahrungen, die der Schüler beim Musizieren gemacht hat, gleichsam auszuschalten. Erst nachdem wir ihn mit „verminderten" und „übermäßigen" Dreiklängen und ihren Sext- und Quartsextakkorden bekannt gemacht und nicht selten verwirrt haben, halten wir ihn für würdig vorbereitet, den so leichtverständlichen und wohlklingenden Dominantseptimenakkord zu gebrauchen, nicht ohne ihm die Freude daran durch unnötige Verklausulierungen zu vergällen. Statt Brot bieten wir ihm Steine und sind befriedigt, wenn die Aufgaben nur „richtig" gelöst werden, so hart, rauh, ja häßlich sie auch klingen mögen.

Fast scheint es, als ob die Methode der Harmonielehre ihren wichtigsten Zweck zu gunsten eines Nebenzwecks aus den Augen verliere. Ihr höchstes Ziel ist: Fertigkeit im Schreiben und Vermeidung von „Satzfehlern".

Aber die Übung im Schreiben ist nutzlos, wenn ihr nicht gründliche Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der Harmoniefolgen vorausgegangen ist.

Nicht die Übung des Verstandes, sondern die subtile Schulung des Harmoniegefühls ist der Hauptzweck der Harmonielehre, die wie kaum eine andere geistige Disziplin imstande ist, vielseitig anzuregen und zu bilden, da sie Gehör und Verstand, Phantasie und Formsinn gleichmäßig kultiviert. Unzweifelhaft fällt unter allen diesen der Bildung des Gehörs die wichtigste Rolle zu, weil das Ohr eines geschulten Musikers mit seiner ans Wunderbare grenzenden Fähigkeit, sinnliche Eindrücke (Klänge)

rapid in Vorstellungen umzusetzen, der feinste und zuverlässigste Maßstab für Beurteilung eines Kunstwerkes ist.

Die Methode der Harmonielehre hängt ab von der Beantwortung der Frage: Wie hören wir Musik? Unbegreiflicherweise ist diese Frage mit Rücksicht auf die Musiklehre noch gar nicht gestellt worden, obwohl wir von ihr Entscheidungen prinzipieller Art zu erwarten haben.

Aus der Geschichte der Musik, die in gewissem Sinne die Geschichte der Entwicklung der Kunst des Hörens ist, lernen wir, daß die Anforderungen an die Tätigkeit der Phantasie und des Gehirns der Hörer außerordentlich gestiegen sind. Die Psyche der modernen Musik ist von der Psyche der Kunst des 18. Jahrhunderts fast so verschieden, wie das Notenbild einer Sonate Mozarts von dem einer Partitur Wagners.

Das Genießen moderner Musik setzt eine bedeutende Fähigkeit zur Konzentration und ebensoviel Talent, Schulung und Ausdauer voraus, wie die Meisterschaft auf einem Instrument.

Unzweifelhaft hören wir Modernen sensibler, mit heftigerer Erregung der Nerven als unsere Vorfahren, aber wir müßten ein bedeutend feiner organisiertes Gehirn haben, um unsre Musik ebenso sinnlich deutlich hören zu können, wie sie die ihre.

Sicherlich besteht ein Zusammenhang zwischen dem Rückgang der „Reinheit der Tonkunst“, dem Verfall der Haus- und Kammermusik und der Ausbreitung jener Gattung der Musik, die zu ihrem Verständnis Gesten und Attitüden verlangt. Man mag das beklagen, aber wir müssen damit rechnen, wenn wir nicht gerade die Begabten beunruhigen wollen.

Denn die Erfahrungen und Empfindungen, die der Schüler hinter sich haben muß, ehe er zu schreiben beginnt, sind wichtiger als alles, was er durch die Harmonielehre lernen kann. Diese vermag nur das Aufsprießen des in der Seele des jungen Musikers still keimenden Samens zu befördern, nicht aber ihn auszustreuen, weshalb einsichtige Lehrer der Komposition sich von jeher in erster Linie bemüht haben, die Tonempfindungen ihrer Schüler zu ordnen und an Beispielen der Klassiker zu erläutern.

Leider legt die Harmonielehre der Analyse, die ihren Mittelpunkt bilden sollte, nur geringen Wert bei, obgleich sogar überraschende Resultate erzielt werden, wenn man die Harmonielehre sogleich mit der Analyse beginnt. Das Musizieren und Hören wird dadurch in Probleme aufgelöst, die sich ergänzen, während sie sich zu widersprechen scheinen. Sehr bald kostet der Schüler dabei das intellektuelle und ästhetische Entzücken an der absoluten Folgerichtigkeit im anscheinenden Chaos der Töne. Von selbst kommen dadurch die feinen Differenzierungen der Begabung zum Vorschein, die sich beim Sänger im Vergleich mit dem Instrumentalisten, beim Violinisten im Gegensatz zum Pianisten und Hornisten zeigen.

Mit Unrecht setzen unsere Lehrbücher bei Schülern heterogener Begabung gleiches Interesse und gleiche Fähigkeit für den choralartigen Satz voraus, d. h. für eine Schreibart, in der sich der Stil einer v e r g a n g e n e n Zeit verdichtet hat, in deren Weise wir gar nicht mehr empfinden k ö n n e n. Der Schüler wird dadurch gezwungen, fortwährend zu reflektieren, statt, wenn auch zunächst unbeholfen und fehlerhaft, spontan Gefühltes in s e i n e r Sprache auszudrücken.

Noch jetzt betrachten die meisten Lehrbücher als Ziel der Harmonielehre die korrekte Harmonisierung von Chorälen, obgleich die meisten Choral m e l o d i e n durchaus nicht mit Rücksicht auf Harmonisierung erfunden wurden. So wenig der Wert der Bearbeitung von Chorälen in Abrede gestellt werden darf, so sehr ist vor ihrer Überschätzung zu warnen. Leider ist die Perspektive der Harmonielehre derartig durch die einseitige Rücksichtnahme auf den Choralsatz verengt worden, daß sich seit mehr als zwei Jahrhunderten die Praxis der Komposition von den Vorschriften der Lehre immer weiter entfernt hat. Wir stehen vor der erstaunlichen Tatsache: Die Bahnbrecher unter unseren Klassikern haben, teils bewußt, teils unbewußt, im fortwährenden Widerspruch zu den Regeln der Schule komponiert.

Ein großer Teil dieser Regeln ist hervorgegangen aus der P r a x i s d e r K i r c h e n s ä n g e r des 15. und 16. Jahrhunderts. Die großartige Entwickelung der Harmonik seit dieser Zeit, die

sich hauptsächlich an die Namen Bach, Beethoven, Chopin, Wagner knüpft, führt aber den unwiderleglichen Beweis, daß die ausschließliche Rücksichtnahme auf die Singstimme eine künstliche und gefährliche Einengung des musikalischen Horizonts und durch nichts zu rechtfertigen ist. Wir wären nicht durch kleinlichen Regelkram so lange genarrt worden, wenn die Instrumentalmusik, mit ihren durchgängig feineren und geistigeren Maßen, wenigstens neben der Gesangsmusik von der Harmonielehre geduldet und berücksichtigt worden wäre. Leider unterscheiden die meisten Lehrbücher der musikalischen Setzkunst auch jetzt noch nicht zwischen Regeln, die auf tiefer Einsicht in das Wesen der Harmonie und in den Vorgang beim Hören beruhen, und solchen, die wir schrullenhaften Neigungen oder Abneigungen einzelner Theoretiker verdanken.

Die Gesichtspunkte, nach denen die allerersten Satzregeln aufgestellt wurden, und zwar als Resultat sehr langer praktischer Versuche und Erfahrungen, waren höchst wahrscheinlich

1) leicht oder schwer ausführbar,

2) leicht oder schwer verständlich.

Aus 1) resultieren die Regeln über die Bevorzugung der steigenden Intervalle vor den fallenden und der Sekunden vor den Sprüngen. Aus 2) resultieren hauptsächlich die Regeln über die Dissonanzen, die schon ein größeres Vorstellungsgebiet, schnellere Auffassung und vergeistigtes Hören voraussetzen.

Ersichtlich wird aber

der Grad der Ausführbarkeit durch
den Grad der Verständlichkeit

bedingt, was die Harmonielehre nicht genügend berücksichtigt.

Infolge jahrhundertelanger Kunstübung sind uns viele musikalische Vorstellungen vererbt worden, deren wir uns deshalb jetzt mit Leichtigkeit, teilweise sogar unbewußt bedienen. Deshalb sind manche alte Satzregeln für uns nicht mehr verbindlich, ja sie stören und irritieren uns, denn mit dem besten Willen können wir nicht so hören, wie weit hinter uns liegende Epochen.

Junge Musiker zwingen, im Stile vergangener Zeiten zu

denken und zu schreiben, ihr angeborenes Empfinden gleichsam auszuschalten, heißt die Axt an die feinsten Wurzeln ihrer Begabung legen.

Es ist ungereimt, etwas nur deshalb zu verbieten, weil es nicht leicht sangbar ist; hauptsächlich darauf kommt es an, ob ein Intervall, eine Melodie, eine Akkordfolge, eine noch so grelle Dissonanz musikalisch *verständlich* ist. In der Musik entscheidet nicht das Ohr allein, noch viel weniger die Stimmritze allein.

Die besten Harmonielehren sind die Werke unserer Meister, nicht die Exerzierreglements der Kunstschulmeister, die ein treffendes Wort von Alphonse Daudet beherzigen sollten, das auch in Beziehung auf Musik gilt:

„Les cuistres oublient toujours qu'*apprendre* n'*est pas comprendre*. Combien y a-t-il de professeurs qui sentent le latin? Beaucoup le savent, peu le sentent.“

Die jetzige Methode läßt Fähigkeiten, die auch bei minder begabten Schülern häufig anzutreffen sind, nicht zur Entfaltung kommen: der Sinn für Wohlklang und Melodik verkümmert, weil der Schreibende sich nur von Akkord zu Akkord forttastet und nicht auf den Zusammenhang der einzelnen Teile, auf kontinuirliches Lesen und folglich auf Phrasierung achtet.

Es gibt zu denken, daß selbst die Virtuosen unter den Komponisten in der Kunst, die Sensibilität ihres Vortrags in Zeichen zu fixieren, noch weit zurück sind. Fast scheint es, als ob auch hier zwischen der Rückständigkeit der Lehre und dem Versagen der Praxis ein Zusammenhang bestehe. Es wird nötig sein, *psychologische* Gründe dafür zu suchen, weshalb sich die Musiker erst seit Ende des 18. Jahrhunderts bemühen, dem Hörer durch Symbole (*p*, *f*, < >) das Verständnis eines Kunstwerks zu erleichtern und seine Vieldeutigkeit einzuschränken. Warum war es Beethoven, der sich als Erster darum bemühte, mit einer Sorgfalt bemühte, die auch heute noch von keinem Komponisten wieder erreicht worden ist? Warum fanden seine Bestrebungen durch Mendelssohn, Schumann und den in der Form äußerst feinfühligen und peinlichen Chopin keine Förderung?

Warum ist der tiefste Kenner der Geheimnisse des Vortrags und der Wirkung der „Gebärde des Affekts“: Franz Liszt, in der Notierung der Nüancen so nachlässig? Selbst er hatte keinen Sinn für die große Bedeutung der Phrasierung, obgleich er, der Schau-Spieler par excellence, wie kein anderer Einblicke getan hatte in das Verhältnis zwischen dem toten Notenbild und dem lebendigen Klang, in das Verhältnis zwischen Komponist und Interpret und das davon grundverschiedene zwischen Interpret und Zuhörer.

Wir wissen, daß in der Musik die Zutat, das Gewürz, das wichtigere, ja das am stärksten suggerierende Element ist. Trotzdem gehen wir auch jetzt noch in der Harmonielehre fast ausschließlich von den Noten aus, statt vom lebendigen Klange.

Häufiger, als wir wähnen, wird die Tonempfindung durch das Notenbild gefälscht: Was wir sehen, glauben wir auch gleichzeitig zu hören, obgleich allein schon die Dissonanzempfindung uns eines Besseren belehren könnte.

Ursprünglich war die Dissonanz ein Mittel zur Erleichterung des Hörens; sie gliederte, hob die Teile einer Melodie von einander ab, beleuchtete einzelne Töne oder Akkorde und unterstützte so das Gedächtnis. Die uns altfränkisch und pedantisch vorkommenden Regeln ihrer Vorbereitung und stufenweisen Auflösung hatten einen tiefen Sinn. Die Beobachtung dieser Regeln sollte unsere Dissonanzempfindung vor Abstumpfung bewahren. Von der Zeit an, da man zunächst die Vorbereitung der Septime der Dominante, dann nach und nach die aller übrigen Dissonanzen freigab, wird die Dissonanz etwas Gewöhnliches, ja Banales. Durch das Studium Bachs ist uns sogar ihre unterbrochene und sprungweise Auflösung, ja ihre gelegentliche Nichtauflösung — selbst im zweistimmigen Satze — (vgl. Bachs Inventionen) vertraut und geläufig geworden. Ohne Zweifel hat sich das Dissonanzgefühl gegen früher merklich abgestumpft und reagiert auf schwache Reize häufig gar nicht mehr, weshalb unser Ohr sogar die Auflösung einer Dissonanz in eine andere Dissonanz verträgt, was das „natürliche“ Gefühl ursprünglich stark irritierte. Diese Erscheinung ist wohl nur dadurch erklärlich,

daß sich im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte der Prozeß des Hörens, der anfangs ein rein sinnlicher war, immer mehr vergeistigt und mit anderen Eindrücken verquickt, dadurch aber auch verdünnt hat. In Wirklichkeit hören wir sehr viele Dissonanzen gar nicht als solche. Vielleicht bleibt sogar die Mehrzahl unter der Schwelle des Bewußtseins und wird, wenigstens von einem Teil der Hörer, nicht empfunden.

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die deshalb der modernen Musik Verderbnis des Geschmackes vorwarfen und der Kompositionslehre als Heilmittel dagegen die Lehren des „reinen Satzes" empfahlen. Das heißt aber die psychologische Notwendigkeit des geschichtlichen Prozesses leugnen, der konsequent vom Einfachen, Eindeutigen, zum Zusammengesetzten, Mehr- und Vieldeutigen führt, durch den in langer Übung uns neue Fertigkeiten angezüchtet, alte erweitert und verfeinert worden sind bis „zur zweiten Natur".

Es ist ebenso grausam als unsinnig, junge Musiker, die ihre beste Kraft aus der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts gesogen haben, auf dem historischen Isolierschemel anzubinden und sie zu fortwährender Abstraktion zu zwingen. Wir haben nicht in törichtem Hochmut die Brücken zur Vergangenheit abgebrochen, vielmehr ist ihr Bestes ein Teil von uns geworden; aber wir können und wollen nicht mehr zu ihr zurück. Zwar kann der moderne Musiker sich nicht mehr der Naivität des Empfindens rühmen, zwar hat seine Zunge die Reinheit des Geschmacks eingebüßt, dafür schlürfen wir aber Gerichte, die der Lebensextrakt von vier Jahrhunderten und vier Nationen sind und führen unserem Sensorium Reize zu, im Vergleich mit denen die Genüsse der Vergangenheit uns nüchtern erscheinen.

Diesem unermeßlichen Reichtum an neuen Gedanken, Empfindungen, Kombinationen, Nerven- und Sinnesreizen steht eine Kunstlehre gegenüber, die schon bei der Erklärung der Kompositionen Bachs vollständig versagt. Trotzdem versuchen heute noch selbst intelligente Musiker Wagnersche und Lisztsche Kompositionen durch die Regeln des Generalbasses zu erklären, nicht bedenkend, daß die Gesetze der Kunst wandelbar sind, wie die

Menschenpsyche, die sie abspiegeln, und daß die Kompositionslehre in stetem Zusammenhange mit der Kunst ihrer Zeit bleiben muß.

Den Stil vergangener Zeiten zum Ausgangspunkt der Unterweisung moderner Musiker zu machen, widerstreitet physiologischen und psychologischen Gesetzen, nach denen Körper und Geist durch Fremdstoffe, die sich ihnen nicht assimilieren können, geschädigt werden. Nur wenige dürften behaupten, daß z. B. die Kunst Palestrinas, trotz ihrer Hoheit und Reinheit, imstande sei, dem modernen Musiker so mächtig ans Herz zu greifen, als die Kunst Beethovens. Oberstes Gesetz der geistigen Ernährung des Künstlers aber sollte sein:

Empfindungen von großer Stärke und langer Dauer, nicht eine Vielheit kleiner mannigfacher Eindrücke!

Deshalb ist der Entwickelung und Regelung des Phantasielebens des Schülers viel größere Beachtung als bisher zu schenken.

Seltsamerweise lassen aber auch fortschrittliche moderne Methodiker der Harmonielehre eine Begabung unberücksichtigt, die fast jedes Kind zeigt: Melodien zu erfinden. Selbst Hugo Riemann ist der Meinung, „die Übung im Erfinden von Melodien und das Studium des Rhythmus müßten neben dem Studium der Harmonie hergehen,“ obgleich seine Methode zu einer Verschmelzung der Harmonielehre und des Kontrapunkts wie keine andere hindrängt. Wir ziehen in den folgenden Ausführungen nur die Konsequenz aus seiner vortrefflichen „Vereinfachten Harmonielehre“, die an streng systematischem Ausbau alle ähnlichen Lehrbücher überragt und besonders eine logisch und musikalisch einwandfreie Analyse moderner Kompositionen ermöglicht. Da wir — im Gegensatz zu Riemann, der als Ziel der Harmonielehre aufstellt, den Schüler soweit zu bringen, „einen korrekten vierstimmigen Satz auszuarbeiten, oder einen bezifferten Choral ohne Besinnen transponiert am Klavier vierstimmig zu spielen“ — als wichtigste Aufgabe der Harmonielehre betrachten, den Schüler methodisch zum Hören anzuleiten, erweitert sie sich von selbst zu einer Melodielehre. Dadurch verändert sich

aber von Grund aus die gesamte Perspektive der Elementarkompositionslehre, ihre Methode, wie ihr Umfang. Von Anfang an ziehen wir alle Mittel des ausdrucksvollen Vortrags in den Bereich unserer Betrachtung, besonders die Phrasierung und die Dynamik, die Schönheiten in den Kompositionen zu enthüllen und Feinheiten zu erklären vermögen, die ohne sie dem Hörer unzugänglich bleiben.

Vielumstrittene und verschieden kommentierte Regeln und Ausnahmen von diesen Regeln können erst von unserem Standpunkt aus begründet werden, z. B. das Verbot der Quinten- und Oktavenparallelen, dessen Untersuchung wir auch deshalb einen so breiten Raum gewidmet haben, weil dabei wichtige technische und ästhetische Erörterungen allgemeiner Art zur Sprache kommen, und weil es reichlich Gelegenheit gibt, die Ansichten hervorragender Theoretiker miteinander zu vergleichen.

Der Hauptunterschied unserer Methode von allen übrigen Harmonielehren liegt in dem Versuch, die Erfindung und Erklärung von Melodien zum Ausgangspunkt der Kompositionslehre zu machen.

Die Gegenüberstellung von Harmonielehre und Kontrapunkt, von strengem und freiem Satze und der Beginn der Harmonielehre mit dem vierstimmigen, choralartigen Satze läßt sich nach unserer Ansicht nicht mehr rechtfertigen, schon deshalb nicht, weil dabei wichtige Triebe und Anlagen des Schülers brach liegen bleiben. Außerdem kann man geschichtlich nachweisen, daß diese Anschauungen die Hauptschuld tragen an der 150 Jahre währenden Stagnation der Methode und dem verwirrenden Zwiespalt zwischen „Theorie und Praxis“.

Das Hauptproblem der modernen Harmonielehre: Das Verhältnis der beiden (dissonanten) Dominanten zur (konsonanten) Tonika, erfaßt auch ein Kind schon nach einigen Monaten Klavierunterricht. Deshalb ist es möglich, ihm das Wesen der Harmonie und des Rhythmus sehr bald an kurzen Stücken klar zu machen. Begabte werden sogar die verschiedenen Grade der Dissonanz dabei entdecken, nur durch das Gefühl, das ihnen auch überraschend schnell die Logik im *crescendo* und *decrescendo* enthüllt.

Sehr bald trennen sich die Schüler bei dieser Methode in zwei Hauptgruppen: In Produktive und Rezeptive, deren Differenzierung dem Lehrer neue und immer feinere Aufgaben stellt. Den ersten gebe man einen cantus firmus, als Tummelplatz für die mannigfaltigsten melodischen und rhythmischen Kombinationen (Vgl. Beilage I). Schüler ohne produktives Talent und solche, die technisch weit vorgeschritten, theoretisch aber zurückgeblieben sind, werden durch Analysen von Etüden, Sonaten, Fugen, Liedern und Charakterstücken in ihrer musikalischen Bildung schneller und vielseitiger gefördert werden, als durch Übungen im Aussetzen vorgeschriebener Harmonien. Auch der Analyse oberstes Ziel sollte sein, die Phantasie zu befruchten. Deshalb hat nur eine selbständige Nachbildung der Komposition Wert, eine Nachbildung, durch die der Schüler — in seiner Art mitschaffend — einen Einblick in die Werkstatt unserer Meister und in die intimsten Regungen der Künstlerseele erhält. Der Nutzen solcher Analysen ist nicht hoch genug anzuschlagen:

1) Der junge Künstler lernt frühzeitig, nicht (wie bisher) erst im Kontrapunkt, zusammenhängend hören.

2) Das Harmoniegefühl entwickelt sich an spontan empfundenen Kompositionen ungleich schneller und müheloser, als an Aufgaben, die für den Unterricht konstruiert wurden.

3) Das Gedächtnis bereichert sich mit einer großen Menge harmonischer Formeln und melodischer Wendungen. Der Schüler lernt dabei, für jede Ausnahme von den landläufigen Regeln ein gut beweisendes Beispiel aus einem Meisterwerk anzuführen.

4) Der Nachahmungstrieb wird kräftig angeregt: auf demselben harmonischen Grundriß neue Melodien erstehen zu lassen, neue Figurationen und neue Motive. Die Liebe zur Variation, d. h. zu einer der anregendsten und technisch förderlichsten Formen erhält dadurch immer neue Nahrung.

5) Da die Analyse nicht nur richtig, sondern in erster Linie schön, wohlklingend, ein Kunstwerk für sich sein soll, spornt sie unablässig zu der echten Künstler-Gewissenhaftigkeit an, die an einer Melodie, an einer harmonischen Nüance, zärtlich wie an einem Gedicht feilt.

Es ist Hugo Riemann gelungen, durch einfache, leicht verständliche Zeichen, deren auch wir uns in den folgenden Analysen bedienen, den Zusammenhang der einzelnen Teile einer Komposition zu veranschaulichen. Zur Orientierung darüber verweisen wir den Leser auf Riemanns „Kurzgefaßte Harmonielehre“ (in Steingräbers Musik-Taschenbuch), wo er auch die Erklärung aller von uns gebrauchten Namen und Zeichen findet.

So viel Belehrung und Anregung wir den Schriften Riemanns verdanken, so wenig können wir uns jedoch von der Notwendigkeit überzeugen, die Moll-Harmonie als Unterklang zu notieren, wie er es fordert. Nach dem Vorgange Franz Marschners bezeichnen wir sie zum Unterschied von der Dur-Harmonie ($+ : c^{+} = C$dur) mit — ($c^{-} = C$moll).

Der Autor gestattet sich an dieser Stelle noch einige Bemerkungen über seine Methode:

Die Anlage der gebräuchlichen Harmonielehren bringt es mit sich, den Beginn der Analysen fast bis zur Absolvierung des ganzen Lehrstoffs hinausschieben zu müssen: ein Übelstand, der die Entwicklung des Schülers unnötig lange aufhält. Dies veranlaßte uns, die Skizze einer neuen Methode der ersten Kompositionsversuche zu entwerfen, die schneller als jene zum Ziele führt. Da unsere Methode großen Wert auf die rationelle Ausbildung des Gehörs legt, setzt sie voraus, daß neben dem Klavierunterricht von Anfang an Übungen im Hören und Niederschreiben ein- und zweistimmiger Melodien gemacht worden sind, wie sie jeder gewissenhafte Musiklehrer vorzunehmen pflegt.

Wenn der Schüler nicht imstande ist, eine zweistimmige Melodie nach Diktat korrekt niederzuschreiben, ist der Unterricht in der Harmonielehre nutz-, ja sinnlos. Ist er dessen fähig, so kann er ohne weiteres beginnen. Der Lehrer gebe nur die notwendigsten Begriffe und Definitionen und zwar stets im engen Anschluß an das im Klavierunterricht bereits Gelernte.

Die Auswahl der vom Schüler zu übenden Stücke ist daher von höchster Wichtigkeit. Man begehe nicht den schweren Fehler, sie auf die „Klassiker“ zu beschränken. Nur die Kompositionen haben für die Entwicklung seines Musiksinnes

Wert, die den Schüler „ansprechen“, die er mit sich herumträgt die er par cœur lernt und in seinem Innern bewegt: die sein eigen werden.

Unumgängliche Bedingungen solcher Stücke sind:

Korrekte Harmonie, guter Klaviersatz, schöner Klang, knappe Form.

Als ein Muster solcher Musik sei Theodor Kirchners op. 88 erwähnt.

Der Lehrer halte seine Schüler dazu an, dergleichen Stücke auswendig zu lernen und dann aus dem Kopfe niederzuschreiben. Das bildet Auge, Hand, Ohr und Phantasie und ist deshalb eine ausgezeichnete Vorstudie für die ersten Kompositionsversuche.

Mit diesem Schatz lebendiger Musik in Kopf und Fingern beginnen wir, einfache dreistimmige Kadenzen zu komponieren.

In dem harmonischen Schema $T\,S^6\,D^7\,T$ wird dem Schüler „gleichsam der mit wenigen scharfen Linien gezeichnete Umriß eines Bildchens gegeben, das seine Phantasie zu beleben hat“ (Riemann) und das umgekehrt auf seine Phantasie belebend wirken soll (vgl. die Beispiele 22—32, Beilage I).

Der Intelligenz und dem methodischen Geschick des Lehrers wird dabei weiter Spielraum gelassen, weshalb wir ihm auch die vierstimmige Bearbeitung des Schemas vollständig überlassen. Eine Erweiterung desselben auf 8 Takte zeigen die Bespiele 40 und 41, die ebenfalls vierstimmig zu bearbeiten sind.

Leider fehlt es immer noch an einer Sammlung von Aufgaben für den Unterricht in der Elementarkomposition, die eigens für diesen Zweck komponiert sind und sowohl den höchsten methodischen, als auch zugleich den höchsten künstlerischen Anforderungen Genüge leisten. Vielleicht läßt dieses Buch so lange auf sich warten, weil es von einem Musiker garnicht geschrieben werden kann. Es erfordert zwei Begabungen, die sich gegenseitig fast ausschließen: Ein Wissen um die letzten Geheimnisse der Kunst, das sich nur mit starker produktiver Kraft zu paaren pflegt — und den Trieb und die

Fähigkeit, seine Tonempfindungen genau zu kontrollieren und kühl zu analysieren: eine Kombination von Dichter und Grammatiker.

Als die nach unserer Meinung beste Beispielsammlung empfehlen wir dem Leser die Additional exercises zu dem „Counterpoint" von Ebenezer Prout (London, Augener), in der er reichliches Material für die drei- und vierstimmige Bearbeitung sowohl gegebener Melodien, als gegebener Bässe findet, deren Harmonisierung aber nicht angedeutet ist. Vor der Ausarbeitung sind sie mit Klangschlüssel zu bezeichnen und sorgfältig zu phrasieren. Sie sind vortrefflich geeignet, beim jungen Künstler Lust an der Klarheit und Durchsichtigkeit, an der gebundenen Form und an dem diskret Andeutenden der Zeichnung zu erwecken.

Was schließlich die Form unserer Analysen betrifft, so möge bei denjenigen unserer Leser, die es für bedenklich und ästhetisch verwerflich halten, an Meisterwerken zu experimentieren — und sei es selbst zum Zweck der Erkenntnis — ein Ausspruch Goethes Fürsprecher für uns sein:

> „Der Komponist selbst hätte seine Freude daran gehabt, sein Werk auf eine so liebevolle Weise entstellt zu sehen."

II.

»Je mehr man Unterscheid
der Stimmen für kann bringen,
je wunderbarlicher
pflegt auch das Lied zu klingen.«

Angelus Silesius.

Seit Jahrtausenden bemüht man sich, das Chaos der Töne zu organisieren und die unermeßlichen Tonkombinationen, deren die Musik fähig ist, auf Gesetze zurückzuführen. Das wichtigste Resultat dieser Versuche ist der Nachweis, daß sich alle Töne von sieben Stammtönen ableiten lassen: der diatonischen Tonleiter.

Auf dieser Basis sind sowohl alle Musiksysteme, als auch alle „praktischen Harmonielehren" aufgebaut. In der Gruppierung dieser sieben Töne zu Akkorden und der Erklärung des Zusammenhangs der Akkorde gehen aber noch jetzt die Meinungen der Musiker und Theoretiker weit auseinander.

Der wissenschaftlichen Musiktheorie ist es gelungen, alle Akkorde auf nur zwei Grundformen zu reduzieren: den Dur- und den Molldreiklang, wodurch das System der Harmonielehre außerordentlich vereinfacht wird.

Den ersten, hochwichtigen Versuch eines solchen verdanken wir dem französischen Komponisten Jean Philippe Rameau. Seine Lehre gipfelt in dem genialen Gedanken:

Das Ohr bezieht alle Harmonien einer Tonart auf nur drei verschiedene Akkorde: einen Hauptklang, die Tonika, und auf ihre Ober- und Unterdominante.

In der Zusammensetzung ihrer Intervalle sind diese drei Harmonien vollständig gleich. Jede besteht aus dem Zusammen-

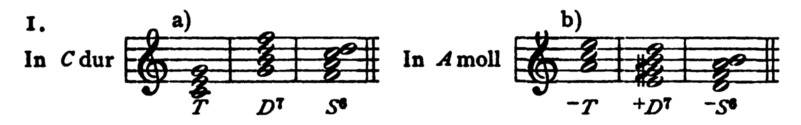
klang eines Tones mit seiner „reinen“ Oberquint und seiner (großen oder kleinen) Oberterz. (Die Terz bestimmt das Geschlecht einer Harmonie: Dur- oder Mollakkord.)

Als Teil einer Komposition hat dagegen jede von ihnen eine von der andern wesentlich verschiedene Bedeutung. Die „Funktion“ der Tonika ist eine andere, als die der Dominante und der Subdominante und das Verhältnis der beiden Dominanten zu einander grundverschieden von ihrem Verhältnis zur Tonika.

Das Verständnis einer Komposition hängt ab von dem Verständnis der Funktion dieser drei Grundharmonien.

In höchst einfacher Weise können dieselben dadurch vom Ohre auseinandergehalten werden, daß man die beiden Dominanten durch je einen Zusatzton von der dreistimmigen Tonika klanglich abhebt:

Die Dominante durch eine hinzugefügte Septime,
die Subdominante durch eine hinzugefügte Sext:



In dieser Form ist eine Verwechslung der beiden Dominanten einer Tonart hinsichtlich ihrer Stellung in derselben völlig ausgeschlossen. Während die dreistimmige Form eines Akkords vier verschiedene Deutungen zuläßt, ist seine vierstimmige Form nur als *D* zweideutig:

2. a) = T (in c^+), D (in f^+ und f^-), S (in g^+)   b) = S^6 (in g^+)

c) = D (in f^+ und f^-)

Die Akkorde 2b) und 2c) bezeichnet die Musiklehre als dissonant, d. h. als abhängig von einem konsonanten Klange

(der *T*), der ihre Funktion bestimmt. In diesem Sinne muß aber auch der Akkord 2a), sobald er Dominant- oder Subdominant-Bedeutung hat, als dissonant bezeichnet werden, obgleich der naive Hörer geneigt ist, einen solchen Zusammenklang unter allen Umständen als konsonant zu bezeichnen.

Beim Musiker, dem Klänge nur Symbole sind, der im Gegensatz zu jenem nicht fragt: Was ist das? sondern: Was bedeutet das? werden die beiden Dominanten immer — auch in Form von Dreiklängen, d. h. ohne dissonante Zusatztöne — Dissonanzempfindungen auslösen.

Es ist möglich, mit der schlichten Formel $S^6 D^7 T$ die kompliziertesten modernen Kompositionen zu analysieren und den Nachweis zu führen, daß alle in der Musik gebrauchten Zusammenklänge nur Absenker dieser Stammklänge sind.

Obgleich, so betrachtet, das Musikhören einfach genug zu sein scheint, so gehört es doch zu den erstaunlichsten Leistungen der menschlichen Psyche und setzt eine eminente Elastizität des Gehirns voraus.

Das Verhältnis der Funktionen zu einander läßt sich aber auch auf eine andere Art erklären:

Geschichtlich nachweisbar hat sich die Harmonie aus der Melodie entwickelt und diese aus dem Rhythmus. Alle drei bedingen und befruchten sich aber gegenseitig derart, daß es z. B. unmöglich ist, selbst die einfachste moderne Melodie zu erklären, ohne ihren Rhythmus zu beachten.

Wahrscheinlich ist die Melodie entstanden aus der vergleichenden Verbindung eines Tones mit seinen (diatonischen) Nachbartönen:



Der erste dieser beiden Melodieschritte ist anschmiegsamer, als der zweite und hebt sich prägnanter vom Ausgangstone ab.

Ein Vergleich beider Schritte führt uns sofort in den Mittelpunkt des Hörprozesses: zur Betrachtung des Verhältnisses zwischen Konsonanz und Dissonanz. h^1—c^2 dissoniert

heftiger, als d^2—c^2. Das Wesen der Dissonanz ist, wie wir schon wissen, Widerspruch zu einem konsonanten Klange, deutliches Abheben von ihm.

Die Hauptschwierigkeit des Verständnisses moderner Musik besteht darin, daß die Dissonanz unter vielen Formen erscheint und daß manche derselben mehrdeutig sind. In Beispiel 3 treten zwei einzelne Töne einander gegenüber, zugleich aber zwei Harmonien, die jedoch nur durch je einen Ton repräsentiert werden. Wir wollen diese Harmonien nach altem Brauch ebenfalls Tonika und Dominante nennen, obgleich diese Namen nichts über ihr Verhältnis aussagen, das durch die Worte „Konsonante" (für Tonika) und „Dissonante" (für Dominante) besser bezeichnet würde.

Einen Wechsel der Harmonie: Tonika-Dominante-Tonika nennt man Kadenz.

Da sich alle Formeln und Formen der Musik auf die Kadenz zurückführen lassen, ist unser nächstes Ziel, zu lernen, Kadenzen als ein Ganzes zu hören, Kadenzen zu analysieren und Kadenzen zu komponieren. Die (auf Seite 21) folgenden Kadenzen sind ausdrucksvoll zu singen und danach — am Klavier — in andre Tonarten zu transponieren.

Alle diese Formeln haben den gleichen harmonischen Sinn: bei allen beziehen wir die erste und vierte Zählzeit auf die Tonika, die zweite und dritte Zählzeit aber auf die Dominante, selbst wenn der erste Ton in die zweite Zählzeit hinübergebunden wird, wie in Beisp. 4, g) h) i) k).*)

In diesen vier Kadenzen ist es notwendig, einen konsonanten Ton zu einem dissonanten umzudeuten und ihn gleichzeitig auf eine andre Funktion zu beziehen: die Prim der *T* wird Vorhalt zur Terz der *D*.

---

*) In der schriftlichen Darstellung kommt leider die Veränderung der Bedeutung des Tones während des Übergangs über den Taktstrich nicht zum Ausdruck. Man nehme in der Phantasie Farben zu Hilfe und stelle sich vor, das erste c^1 verwandle sich aus schwarz in rot; *h* denke man sich blau und das letzte c^1 wieder schwarz.

In den Beispielen 4, 5 und 6 fällt besonders die Vielgestaltigkeit der *D* auf; sie ist in den verschiedenen Graden ihrer Dissonanz begründet. Da, wie wir sahen, der Halbtonschritt kräftiger dissoniert, als der Ganztonschritt, werden zwei Halbtonschritte zwischen *T* und *D* das dissonante Verhältnis der beiden noch nachdrücklicher hervorheben (vgl. Bsp. 4e) und f).

Die Dissonanzempfindung wird abermals gesteigert, wenn einer der Halbtonschritte außerdem Vorhaltbedeutung bekommt (4g) und h). Daß es möglich ist, beiden Halbtonschritten durch Ritardation diesen Sinn zu geben, beweist 5g) und h). Durch die ähnliche Form des ersten und zweiten Akkords getäuscht, erklären manche Theoretiker die zweite Harmonie als *T* mit Quint im Baß, d. h. als eine konsonante Harmonie. Nach dem Vorausgehenden ist sie aber eine konsonante Scheinform der *D* und als dissonant auch dann zu betrachten, wenn die unmittelbar folgende *D* als Dreiklang d. h. ohne Septime auftritt (vgl. 5h). Wie wir später sehen werden, spielt dieser Akkord unter dem Namen Dominant-Quartsextakkord (D^6_4) in der Analyse eine hervorragende Rolle.*)

Als konsonante Scheinform einer dissonanten Harmonie ist ferner der Akkord der zweiten Zählzeit des Bsp. 5c) zu erklären, der oft mit dem *F*moll-Dreiklang, der Moll-Subdominante von *C*dur, verwechselt wird. Nach dieser Auffassung ist *f* die Prim eines Molldreiklangs, *as* seine kleine Terz und *c* seine Quint. Offenbar ist aber dieser Akkord von der Form der *D*, wie sie Bsp. 5b) zeigt, in ähnlicher Weise abzuleiten, wie diese von der Form der *D* in 5a).

Nach dem Zeugnis des Ohrs ist eine wirkungsvollere Form der *D* als weil die Töne *h—f* nicht nur gegen die vorausgehende *T* dissonieren, sondern außerdem ein dissonantes Intervall unter sich bilden: das der verminderten Quint, resp. der übermäßigen Quart, während *h—d* eine Konso-

*) Schon jetzt präge man sich die Regel ein, daß seine 4 und 6 — als dissonante Intervalle — nicht verdoppelt werden dürfen.

nanz ist. Die Wirkung einer dissonanten Harmonie ist aber um so größer, je mehr Intervalle derselben untereinander dissonieren.

Einem guten Ohre wird beim Durchspielen der Beispiele 4—6 auffallen, daß auch ein Unterschied in der Qualität der Dissonanz besteht, woraus sich wohl die intensivere Wirkung von 5b) und 5e) gegen 5a) und 5d) erklärt (vgl. auch 6c) mit 6d).



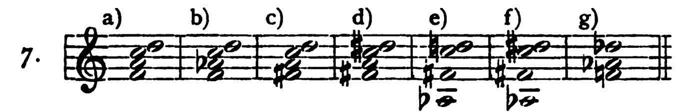
Mit Nachdruck ist darauf hinzuweisen, daß durch Einsetzung des *as* für *g* in diesen Beispielen sich der tonale Sinn der Kadenz nicht verändert, obgleich das *as* der *C*dur-Tonleiter fremd ist.

Ebenso wie wir 4g) und 4h) nur als melodische Varianten von 4f) erklärten, ist für uns das *as* in 5b), 5e) und 6d) nur ein verkleidetes *g*. *As* „vikariert" für *g*.

In allen diesen Fällen haben wir eine Umschreibung der Dominante von *C*dur vor uns, die wir bis jetzt schon in zwanzig verschiedenen Gestalten kennen lernten.

Wie Fétis in seinem Traité de l'harmonie bewiesen hat, ist es möglich, nicht nur alle leitereigenen, sondern auch die Mehrzahl der alterierten Akkorde einer Tonart direkt auf ihre *T* und *D* zu beziehen. Beim Anhören solcher Kompositionen, die von der Chromatik reichlichen Gebrauch machen, verliert aber das Ohr leicht den Zusammenhang zwischen diesen Funktionen. Die Annahme einer zwischen *T* und *D* vermittelnden Subdominante erklärt in überraschend einfacher Weise eine erhebliche Anzahl distinguierter Akkorde, die mit Unrecht in den Lehrbüchern bei der Kadenzbildung ausgeschlossen werden.

Die dissonante *S* (S^{6}) zeigt eine noch größere Verwandlungsfähigkeit als die *D*:

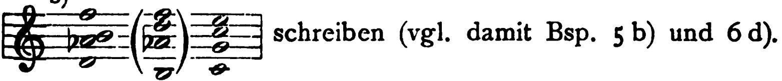


Schon in ihrer einfachsten Gestalt (7a) präsentiert sie sich als Mischklang, als Kombination eines Dur- und Mollklanges: $f^{+} + d^{-}$; c) $= d^{+}$; e) $= d^{+}$ mit erniedrigter 5 (5>) resp. f^{+} mit erniedrigter 3 (3>) und erhöhter Prim (1<); g) $= des^{+}$. In allen diesen Formen kann sich die *S* direkt in die *D* auflösen.

Schon in den Beispielen 4, 5 und 6 lernten wir, daß durch Lagenwechsel der Intervalle und durch Vorhalte der Sinn einer Harmonie nicht verändert wird. Welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks der Musik aber durch Vorhalte zuwächst, sei an der Verzierung eines einzigen Akkords erläutert:



Die erste dieser Varianten der D^7-Harmonie von c^+ zeichnet sich durch eine Eigentümlichkeit vor den übrigen aus. Während bei diesen der Vorhalt „aufgelöst“ werden muß, ehe die *T* eintritt , kann bei jener die Auflösung übersprungen werden. Statt



kann man unmittelbar

b) schreiben (vgl. damit Bsp. 5 b) und 6 d).

Man versuche, in ähnlicher Weise wie in Beispiel 8, alle Intervalle der *T* und der *S* von *C* dur zu verzieren. Die moderne Musik schrickt bei solchen Vorhalten sogar vor „harmonischen Querständen“ nicht zurück und schreibt unbedenklich



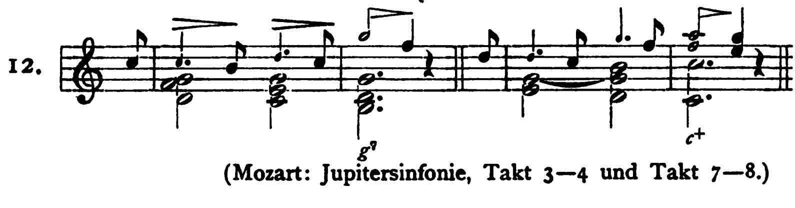
Außer den Vorhalten von oben und von unten gibt es auch Kombinationen zweier Vorhalte in Gegenbewegung:



Während 11a) und b) auch eine Auffassung als $T|SD|T$ zulassen, ist dies bei c) ausgeschlossen. Dann ist es aber möglich, daß g^2 des zweiten Taktes als Vorhalt zu f^2 zu erklären, d. h. eine reine Oktave als dissonante Verzierung einer Septime zu interpretieren, wie in Beispiel 8 i).

Dissonante Vorhalte im Gewande konsonanter Intervalle kommen schon bei Mozart und Beethoven vor:

12.



(Mozart: Jupitersinfonie, Takt 3—4 und Takt 7—8.)

13.



(Beethoven: Bagatelle op. 33, No. 1, Takt 9.)

Wir sind jetzt genügend vorbereitet, um die folgenden vierstimmigen Kadenzen analysieren zu können (Beisp. 14)*).

Sie bestehen aus acht Zählzeiten und gliedern sich deutlich in einen Vorder- und Nachsatz von gleicher Länge. Die Kadenzen 14 b) bis g) sind als Varianten von 14 a) zu betrachten.

Auf der vierten Zählzeit der Beispiele 14 f) und g) tritt statt der erwarteten Tonika ein dissonanter Akkord ein, der sich ungezwungen als $D(a^7)$ der unmittelbar folgenden Harmonie erklären läßt. Derartige Bildungen vermehren ungemein den Reiz des Hörens und erklären sich leicht als eine Neckerei der Funktionen untereinander, als ein Aufbäumen der Phantasie gegen die Tyrannei der Logik, als übermütigen Versuch, den festgefügten Bau der Kadenz ins Schwanken zu bringen.

Aus der Betrachtung des Beispiels 14 ergeben sich folgende Satzregeln:

*) Sie sind auswendig zu lernen und am Klavier zu transponieren.

1. In Dreiklängen wird die Terz nicht verdoppelt.
2. Dissonanzen schreiten nur stufenweise fort, auf- oder ab-wärts, aber bevorzugen die kleine Sekunde vor der großen.
3. Nach einem Sprunge möglichst Sekundfortschreitung in entgegengesetzter Richtung!
4. Zwischen *S* und *D* Gegenbewegung in den äußeren Stimmen!

14.

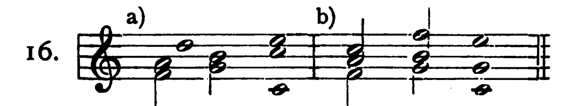


Die 4. Regel erfordert einige Erläuterungen; ihre ausführliche Begründung folgt erst später. Sie ist vorläufig für uns nur eine Präventivmaßregel, um Quinten- und Oktavenparallelen zu verhindern.

Von Beispiel 4 her kennen wir schon die Gegenbewegung als das beste Mittel, das Auseinanderstreben der *T* und *D* zu verdeutlichen. Die Aufeinanderfolge zweier dissonanten Harmonien erfordert sie naturgemäß noch notwendiger, als die Folge *TD*. Da für uns die beiden Dominanten, als „Funktionen“ betrachtet, sowohl untereinander, als auch zur *T* dissonieren, müssen wir dies besonders dann andeuten, wenn sie als konsonante Dreiklänge, d. h. ohne dissonanten Zusatzton, auftreten. Gegenbewegung unterstreicht gleichsam ihren Dissonanzcharakter, Parallelbewegung verwischt ihn dagegen:



Sobald nur eine der beiden Dominanten in dissonanter Form auftritt, ist Gegenbewegung zwischen ihnen nicht absolut notwendig.



Dennoch wird man ihr auch dann vor der Parallelbewegung den Vorzug geben:



Man vermeide, in denselben Stimmen auf gutem Taktteil Quinten zu schreiben, selbst wenn ein Ton oder mehrere Töne dazwischen liegen, unmittelbar aufeinanderfolgende Parallelen also nicht vorkommen:



Sobald durch eine dritte Stimme Quintintervalle zu Dissonanzen umgedeutet werden, sind solche Parallelen, auch auf betontem Taktteil, einwandfrei:



Ehe wir den Versuch wagen, kleine Kadenzen selbst zu komponieren, sind noch einige Bemerkungen über die Technik des Satzes nötig.

Selbständige und melodische Ober- und Mittelstimmen zu schreiben, ist im dreistimmigen Satze leichter als im vierstimmigen. Aber auch mit Rücksicht auf die methodische Schulung des Gehörs empfiehlt es sich, bei den ersten Kompositionsversuchen nicht sogleich mit vier Stimmen zu operieren.

Anmerkung. Die Übung im Harmonisieren mit dem zweistimmigen Satze zu beginnen, wie manche Lehrbücher des Kontrapunkts vorschlagen, hat sich nach unsern Erfahrungen nicht bewährt und ist für Schüler, deren Harmoniegefühl durch ihre praktischen Studien nicht fortwährend angeregt wird (z. B. für Sänger und Violinisten), sogar nicht ungefährlich, wegen der Mehrdeutigkeit zweistimmiger Zusammenklänge. Ihn aber deswegen von unsern Kompositionsstudien auszuschließen, wäre verfehlt; nur warte man damit, bis der Schüler fähig ist, gegebene Melodien korrekt vierstimmig zu harmonisieren. Wie der zweistimmige Satz auch schon früher — aber nur gelegentlich — anzuwenden ist, zeigen die Beispiele 24, 26 und 32 (Beil. I).

Da für uns die normale Form beider Dominanten die vierstimmige, d. h. die aus vier verschiedenen Tönen bestehende ist, können wir uns ihre dreistimmigen Formen nur durch Weglassung eines Tones erklären. Bei der Ausschaltung eines solchen werden wir in erster Linie darauf Rücksicht nehmen, daß der dissonante Charakter der Dominanten gewahrt bleibt, weshalb wir



den Vorzug geben vor



Jedoch ist es durchaus erlaubt, auch diese Formen der Dominanten zu gunsten fließender Stimmführung anzuwenden.

Bei seinen ersten Kompositionsversuchen beachte der Schüler folgendes:

1) Setze die Melodien nie stückweise zusammen!

2) Bedenke, daß Noten nur Symbole, blutlose Klangschemen sind, daß der Zauber der Musik, ihre Suggestionskraft hinter den Noten liegt. Deshalb schreibe selbst die kleinste Melodie erst dann nieder, nachdem du sie mit dem größten Ausdruck dir vorgesungen oder vorgespielt hast.

3) Die schriftliche Fixierung der Musik ist der der Sprache weit überlegen an Feinheit und Mannigfaltigkeit der Zeichen. Versuche unablässig, deine Gedanken in die beste Form zu kleiden, stets Meister Hebbels Wort bedenkend: „Die Form ist der höchste Inhalt“.

Nur wer an sich selbst die Wonnen und Enttäuschungen gekostet hat, die auf dem langen Wege zwischen dem ersten Aufblitzen eines Gedankens und seiner endgiltigen Fixierung auf dem Papiere liegen, vermag sich in die Seele eines Schaffenden zu versetzen und die Leidenschaft für das Detail zu begreifen, die das Merkmal des wahren Künstlers ist.

4) „Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste“ sagt Schumann. Der Zuhörer, der nach Mozarts Ausspruch „würdig ist, so genannt zu werden“, muß darnach streben, jeden Ton einer Melodie und Harmonie sofort nach seiner absoluten Höhe benennen zu lernen.

Anmerkung: Um sich von dem großen Einflusse der Ausbildung des Gehörs auf den Hörprozeß zu überzeugen, sei Musikern nachdrücklich empfohlen, die „psychologisch-musikalische Studie: Das absolute Tonbewußtsein" von Otto Abraham zu lesen (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. III, S. 1ff). Auf Grund sehr sorgfältiger experimenteller Untersuchungen kommt der Verfasser zu dem überraschenden und hochwichtigen Resultat, »daß das absolute Tonbewußtsein einen gewaltigen Einfluß auf die Intervallauffassung, das Gedächtnis für Harmonien und für Melodien ausübt, daß es eine deutliche Beziehung zu der musikalischen Phantasie und kompositorischen Begabung aufweist — und bei einer ganzen Anzahl von Menschen anzuerziehen ist."

Das einfachste Mittel, dieses Ziel zu erreichen, ist, anfangs nur in einer Tonart zu denken und zu schreiben. Wir wählen dazu *G*dur, dessen tonischen Dreiklang sich der Schüler mittels einer Stimmpfeife so fest einpräge, daß er ihn jederzeit reproduzieren kann.

Nachdem die Beispiele 22, 23, 24 und 25 (s. Beilage I) sorgfältig analysiert und wenn möglich auswendig gelernt worden sind, versuche man, nach diesen Mustern zahlreiche neue Melodien zu erfinden, von einfachen zu komplizierteren fortschreitend. Es ist gestattet, zu gunsten volleren Klanges und schöner Melodien statt der 1 der (beginnenden) *T* und der *D* gelegentlich deren 3 in den Baß zu setzen, oder für die 1 der *S* deren 6:



Die zweistimmigen Kadenzen (vgl. 24 c, d, e) sind als unvollständige dreistimmige zu betrachten, bei denen eine Stimme geopfert wurde, um den anderen größere Beweglichkeit zu ermöglichen, oder unruhiges Umherspringen der Mittelstimme zu vermeiden.

Später analysiere der Schüler die Beispiele 25 und 26 (s. Beilage I). Dabei wird er die Bemerkung machen, daß durch Erhöhung der 1 der *S* manchmal eine bessere Klangwirkung und engere Verknüpfung der beiden Dominanten er-

reicht wird (vgl. 25 c, Takt 2). Die doppelte Phrasierung bei 24 c und 25 c ist nur als dynamische Nüancierung zu betrachten.

Durch Nachahmung der Beispiele 27—31 (s. Beilage I) wird das technische Können des jungen Komponisten beträchtlich wachsen. Es gilt, so bald als möglich lebendige und wohlklingende Bässe schreiben zu lernen, unter strenger Beobachtung der nur von Takt zu Takt wechselnden Funktionen. Dabei auf die früheren Arbeiten zurückzugehen, ist anregend und sehr empfehlenswert. Z. B. könnte die Melodie 22 a durch folgenden Baß verziert werden



der außerdem als Gegenmelodie zu 24 d verwendbar ist. Begabte mögen solche Übungen sogleich am Klavier versuchen, als Vorbereitung auf das Improvisieren, wobei ihnen Beispiel 32 (s. Beilage I) als Muster diene.

Wir können nun sogar wagen, Dissonanzen, die wir bis jetzt nur durchgehend oder als Wechselnoten anwendeten, auf betontem Taktteil, selbst sprungweise, einzuführen (vgl. Beispiel 33 und 34).*)



*) Im vorletzten Takt von Beispiel 33 stehen Quintenparallelen, die erst später besprochen werden können.



III.

»Die Analyse ist des Kompositionsstudiums
bester Teil.« H. Riemann.

Da unsere bis jetzt erworbenen Kenntnisse schon ausreichen, manche klassische Kompositionen kleiner Form zu analysieren, unterbrechen wir für kurze Zeit unsere Schreibübungen, um in die Werkstatt eines Meisters einzutreten.

Wir beginnen mit der Betrachtung des ersten Präludiums aus dem „Wohltemperierten Klavier“. Bach leitet dieses Kunstwerk ohnegleichen mit einer schlichten Improvisation ein, die traumhaft in fünfstimmigen gebrochenen Akkorden an uns vorüberzieht. Um die Übersicht zu erleichtern, haben wir gewagt, Wiederholungen wegzulassen, wodurch der metrische Aufbau sehr vereinfacht wird. Wir geben zunächst seinen Umriß:



Beispiel 36a (s. Beilage I) zeigt den Bachschen Text, mit dem man unsere vierstimmige Interpretation (36b) vergleichen möge.

Die Tonart des Präludiums ist *C* dur. Nach Aufstellung der tonalen Kadenz wird die *T* zur *S* von *G* dur umgedeutet, wohin uns die nächsten Takte führen. Die Akkorde a^7 d^- g^7 sind aber wieder im Sinne der darauf folgenden *C* dur-Tonika zu verstehen: $a^7 = D$ der *S* (*f*[illegible]) von c^+. Durch kleinere Noten wurde der Durchgangscharakter dieser Harmonien angedeutet. Der Rest der Komposition ist leicht verständlich: An die chromatisch ausgeschmückte *S* schließt sich ein Orgelpunkt auf der *D* an, der nach einem Trugschluß (c^7) zur *T* *C* dur zurückleitet.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung einer Komposition, die, obgleich ebenfalls als Präludium bezeichnet, in Stil, Faktur, Ausdruck, Tempo und Behandlung des Klaviers lebhaft zur vorigen kontrastiert: No. 1 der Préludes von Chopin.

Beide trennt ein Zeitraum von fast 120 Jahren, in dem sich die Sprache der Musik sehr verändert hat. Trotzdem zeigen beide Stücke frappante harmonische Ähnlichkeiten.

Versuchen wir, auch diese Komposition, unabhängig von der Form, die ihr Chopin gegeben, als harmonische Skizze niederzuschreiben. Der Hörer dürfte kaum als Zählzeiten Achtel empfinden, wie der Komponist, wohl nur durch die Notierung in 16tel-Triolen verführt, vorschreibt, sondern Viertel. Der Verdopplungen entkleidet, präsentiert sich dann das Stück in folgender Form: Beispiel 37 (s. Beil. I). Der freien Tonalität entsprechend, die die Musik des 19. Jahrhunderts von der des 18. unterscheidet, führt Chopin in die *C* dur-Tonart *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *ais* und *b* ein, ohne deswegen zu modulieren.

Reduzieren wir die siebenstimmigen Akkorde des Originals auf dreistimmige, so erhalten wir das folgende überaus einfache und harmlose Stück (s. Beispiel 38, Beilage I): Eine achttaktige, durch Schlußbestätigung verlängerte Periode, deren Symmetrie bei s durch Elision eines Halbtaktes gestört ist (durch Wiederholung des Auftaktes vor s aber leicht herzustellen wäre):



Solche Störungen des glatten metrischen Verlaufes werden häufig durch die Taktvorzeichnung verwischt, müssen aber vom Vortragenden durch ausdrucksvolle Phrasierung kenntlich gemacht werden.

Zu den wirkungsvollsten derartigen Abweichungen gehört die Umdeutung eines Schlusses zum Anfang, der wir im folgenden Stücke begegnen. Da es sich außerdem durch rhythmische Vieldeutigkeit auszeichnet, notieren wir es ohne Taktstriche, dem Leser überlassend, die Taktart selbst zu finden: Beispiel 39 (s. Beilage II).

Der Hörer wird geneigt sein, an den durch × bezeichneten Stellen einen Schluß auf gutem Taktteil zu empfinden, als Folge der Kadenz *D* | *T* (vgl. Variante a). Diese Auffassung ist möglich und leicht verständlich, erfordert aber die Verkürzung des vorletzten Taktes um ein Viertel. Sobald wir darauf verzichten, den Akkord bei × als betonten Taktteil zu hören, bieten sich zwei weitere Möglichkeiten: Var. b und c, von denen b den Vorzug verdient und der Notierung des Komponisten (vgl. Schumann, Jugendalbum No. 2) am ähnlichsten ist. Ein Vergleich der beiden Lesarten ist hochinteressant. Bei Schumann verläuft der „Marsch“ anscheinend ohne metrisch-rhythmische Komplikationen, ein Irrtum, der wohl die Notierung im $^2/_4$-Takt veranlaßt hat. Charakteristisch für diesen Marsch ist der Rhythmus ♩. ♪ ♩ | ♩ ♩ dessen weibliche Endung eine andere Lage im Takt erfordert, als ihre beiden vorausgehenden und folgenden Viertel, die nur als Auftakte zu ihnen verständlich sind:



während Schumanns Schreibweise eine andere Auffassung zuläßt:

 die aber einem Soldatenmarsche nicht entsprechen würde.

Das Stück zerfällt in 3 Teile von genau gleicher Länge (je 4 Takte zu 4 Vierteln). Der 2. Teil ist als Orgelpunkt auf der *D* der Haupttonart *G* dur zu verstehen. Er ist dem ersten Teile nachgebildet, zeigt aber beim Übergang vom 2. zum 3. Takte eine Änderung, die eine von der Notierung Schumanns metrisch und dynamisch abweichende Auffassung nötig macht (vgl. 39b mit c). Die phantastische Interpretation unter c) wolle man als Scherz auffassen.

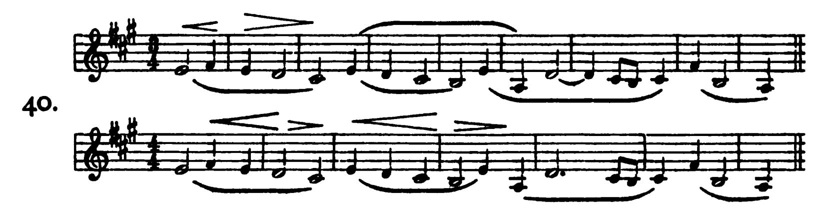
IV.

Als Resultat unserer Analysen ergibt sich die wichtige Erkenntnis:

Die Lage der Taktstriche ist von großer Bedeutung für das richtige Lesen und das Verständnis einer Komposition.

Daß durch falsche Plazierung derselben ein Kunstwerk bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden kann, sei am Thema einer Orgelfuge von Bach erläutert:

40.



Die unzureichende Behandlung der Rhythmik und Metrik durch die Theoretiker ist wohl die Ursache, daß sich auch in

den Kompositionen unserer größten Meister hin und wieder Stellen finden, wo man über die Lage der Taktstriche anderer Meinung sein darf. Als Beleg für diese Behauptung diene das *Largo* aus Beethovens Klaviersonate op. 7, ein Stück, das unter des Meisters Jugendwerken durch Kühnheit der Konzeption, durch Innigkeit und Tiefe der Gedanken einen hervorragenden Platz einnimmt. Die „*Eroica*" wetterleuchtet schon in diesen „sprechenden" Pausen, den dröhnenden Stakkatoakkorden und den wie von Glockentönen umrauschten Kantilenen. Es scheint, als ob der Komponist durch den Anfang ein zaghaftes, ruckweises Vorwärtsschreiten, das durch sinnendes Verweilen dreimal unterbrochen wird, ausdrücken wollte. Erst nach dem vierten Ansatze geht die Melodie, nach einem emphatischen Vorhalte vor der 3 der *D*, ohne Unterbrechung, stufenweise von der *T* über die *S* und die verzierte *D* zur *T* zurück (Beisp. 41a, Beil. II, S. 1). Vom 5. Takt an bezeichnen die Taktstriche korrekt die Lage des rhythmischen und harmonischen Schwerpunktes, der in den ersten 4 Takten aber auf dem 2. Viertel liegt, was Beethoven im 3. Takt durch den energischen Baß-Schritt *c—fis* und den langen Vorhalt im 4. Takt deutlich genug zum Ausdruck bringt. Diese Auffassung erfordert aber eine Verlegung der Taktstriche in den ersten 4 Takten (vgl. 41b).

Anmerkung: In der Notierung Beethovens wirkt der zweite Takt nicht als Gegenüberstellung zum ersten, sondern als Wiederholung einer weiblichen Endung (>— >—), während unsere Lesart die erste weibliche Endung in ein *crescendo* verwandelt, zu dem ein *decrescendo* wirkungsvoll kontrastiert. Auffällig und bemerkenswert ist, daß Beethoven (nach der Urtextausgabe), außer *p* zu Anfang, in den ersten vier Takten kein Vortragszeichen vorschreibt.

Auch der weitere Verlauf enthält interessante rhythmische Komplikationen, die in Beethovens Notierung nicht zum Vorschein kommen (vgl. 41b, Takt 14—20). In unsrer Lesart baut sich der Anfang in strenger Periodenform auf, mit Umdeutung des Schlußtaktes der zweiten Periode (Takt 16) zum Anfang der dritten. Bei Beethoven beginnt die dritte Periode mit dem 15. Takte. Daß der Schluß mit seinen gehäuften weiblichen Endungen eine andere Auffassung und Notierung als der Anfang erfordert, ist wohl unstreitig (vgl. 41c), da er nur eine Umschreibung der Melodie

41 d)  bildet, während die melodische Skizze der ersten Takte folgende Form zeigt:

41 e) 

Vielleicht ist es nicht unstatthaft, die Frage aufzuwerfen, ob Variante b mit Beethovens Intentionen gänzlich unvereinbar sei.

Eine ähnliche Erwägung geben wir den vorurteilslosen Musikern inbetreff einer Stelle aus Schumanns Klavierkonzert anheim. Im 19. Takt des 1. Satzes ist dem Klavier und der 1. Violine eine Kantilene zuerteilt, die nach der Notierung Schumanns wie bei Beispiel 42a (s. Beilage II) gelesen werden müßte.*)

Nach dieser Lesart fallen bis Takt 45 alle Schlüsse in die Mitte des Taktes, weshalb H. Riemann vorschlägt (vgl. Präludien und Studien I, 155), die Taktstriche um 2 Viertel nach rechts zu verschieben:

41 f) 

was umsomehr gerechtfertigt zu sein scheint, als der Komponist den Schluß der beiden Phrasen durch Einsatz des Violoncellos markiert (vgl. 42b, Takt 21—31). Die auffällige Viertelpause in Takt 19 müßte dann freilich noch um 2 Viertel verlängert werden. Auch wird dabei übersehen, daß die Kadenz in Takt 26—27 und 30—31 umsetzt (aus *D* | *T* in *T* | *D* = Halbschluß). Schumann hat aber diese Takte durch den Eintritt der Holzblasinstrumente als eine Art Parenthese (in Form einer Taktverschiebung) gekennzeichnet, die symmetrisch überzählig ist und von uns deshalb mit kleineren Noten bezeichnet wurde

*) Der Übersicht wegen sind die Takte 23—24, 34—35 und 38—39, die genaue Wiederholungen der vorhergehenden Zweitaktgruppe sind, da ihr Fehlen die Symmetrie nicht stört, von uns weggelassen worden.

(vgl. 42c). Alle Unebenheiten der Schumannschen Notierung werden beseitigt, resp. erklärt, wenn wir wie bei 42b lesen. Sämtliche Kadenzen zeigen weibliche Endung, wie sie Schumann in Takt 19 und wiederholt schon vorher, richtig und unzweideutig notiert.

Die Kenntlichmachung des Umsetzens aus $D\ 7$ in TD, die wir durch Doppelbezeichnung andeuten, kommt in keiner anderen Lesart zum Ausdruck. Offenbar zog Schumann vor, lieber zu nivellieren, als die Einheit des Rhythmus zu opfern, weshalb er auch die Gruppen von drei Halbtakten, Takt 32—39, in den $^4/_4$-Rhythmus einzwängt und sich damit begnügt, Anfang und Ende derselben im Orchester deutlich hervorzuheben.

Aus dieser Nachgiebigkeit gegen die anfangs gewählte Taktart erklärt sich auch hinreichend die Viertelpause in Takt 19, die nach unsrer Lesart überzählig ist und ohne Schaden für das Verständnis der Kantilene weggelassen werden kann. Sie ist als der eigentliche Urheber aller rhythmischen und dynamischen Schwierigkeiten zu betrachten, welche die Stelle in Schumanns Schreibart bietet. Die *D* tritt jetzt zu Beginn des Taktes ein (und nicht wie bei Schumann mit dem 2. Viertel), wodurch die Dynamik besser klargelegt und der innige Ausdruck der Kantilene erhöht wird.

In sichtlicher Verlegenheit über die Stellung der Taktstriche war Schumann im Scherzo seines Quintetts, op. 44. Nicht nur notiert er das Hauptthema am Schlusse des Satzes anders als zu Anfang, sondern beim Übergang von Trio I nach Trio II überspringt er sogar unbedenklich eine Zählzeit (ein volles Viertel), versucht aber, sein rhythmisches Gewissen durch eine über den Taktstrich gesetzte Fermate zu beschwichtigen.

Leider legen die Komponisten gar keinen Wert darauf, Abweichungen vom normalen rhythmischen und metrischen Verlauf wenigstens für das Auge des Spielers kenntlich zu machen, obgleich das Verständnis eines Stückes davon abhängig sein kann. Nicht selten werden geistreiche Züge und witzige Einfälle durch die Notierung vom Komponisten selbst verdeckt. Einen sehr

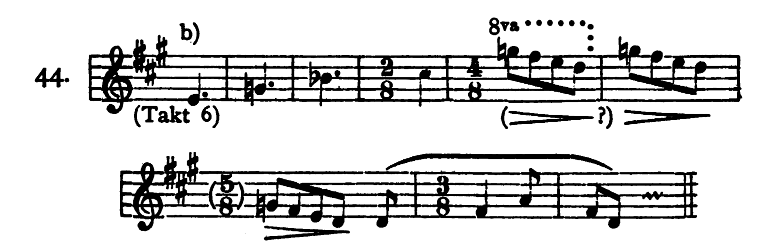
interessanten Beleg dafür bietet Mendelssohns *Capriccio* in *Fis*-moll, op. 5. Durch deutliche Cäsuren ist der metrische Aufbau der ersten beiden Teile sehr leicht verständlich gemacht worden.

Die Gruppierung der Takte ist folgende: 11 + 12 + 13 (9 + 4) + 13 + 13 + 8 + 8 + 11 + 16 + 13 + 8 + 8, also durchaus unregelmäßig und stark abweichend vom Schema, während der folgende dritte Teil aus fünf regelmäßigen Perioden, zu je acht Takten, besteht, denen das Thema



zu grunde liegt. (Der Schluß des ersten Teiles ist — gegen das „natürliche Empfinden" — auf den *Fis* moll-Akkord zu verlegen.) Im zweiten Teil wurde die Umsetzung der ungeraden Taktart in die gerade von Mendelssohn nicht kenntlich gemacht (vgl. Beispiel 44, Beilage II).

Bülow hat sie zwar in seiner Ausgabe des *Capriccio*, wenn auch nur durch Akzente, angedeutet, liest aber die Stelle merkwürdigerweise



wodurch sie ungleich komplizierter wird, als in unsrer Lesart, da sie sogar ein viermaliges Umsetzen der Taktart erfordert.

Vollkommen richtig gab er als Zählzeiten ganze Takte an (♩. = 100—104), weshalb wir je zwei Takte Mendelssohns zu einem zusammenziehen und $^6/_8$ als Taktart notieren (d. h. in jedem Takt zwei Zählzeiten, von denen jede in drei Teile geteilt ist). Die Gruppe von $^4/_8$-Takten wäre analog als $^2/_2$ zu notieren

(d. h. in jedem Takt zwei Zählzeiten, von denen jede aber in nur zwei Teile geteilt ist).

Die verschiedene Lage der Taktstriche in beiden Lesarten veranschaulicht das Schema:



Wie Beispiel 44 ausweist, ist auch der metrische Verlauf anormal, da die Umsetzung der Taktart zugleich eine Takttriole, d. h. eine Gruppierung von drei Takten zu einer metrischen Einheit bedingt.

Der vierte Teil des *Capriccio* überbietet den zweiten noch an rhythmischen und metrischen Finessen (vgl. Beispiel 45, Beilage II): a) ist zu verstehen als eine, durch die sich daranschließende kühne Modulation (c^+ d^- e^- fis^- a^+ h^+ cis^+) bedingte Ellipse; b), c), d), e) und f) verkürzen die Periode durch Umdeutung des siebenten resp. des sechsten Taktes zum ersten einer neuen Periode; g) dehnt sie dagegen um drei volle Takte und h) zeigt eine Verschränkung zweier Perioden in Form des Zusammenfallens des Schlußtaktes mit dem neuen Anfange. Die *Coda* verläuft dagegen vollständig regelmäßig.

V.

Wir nehmen jetzt unsere Übungen im dreistimmigen Satze wieder auf, erweitern aber das viertaktige Schema auf acht Takte, d. h. zu einer wirklichen Periode. Dem Ohre und Intellekt des Hörers wird dadurch eine bedeutend schwierigere Leistung zugemutet, als bei der einfachen Kadenz.

Da es die Grenzen des menschlichen Fassungsvermögens übersteigt, mehr als vier Takte zu einer Einheit zu verbinden, sind wir genötigt, Unterabteilungen zu machen. Aus der Zahl der möglichen Kombinationen unserer drei Funktionen zu einem achttaktigen Ganzen heben wir die folgenden, als zur Übung im Periodenbau besonders geeignet, hervor.

Takt	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
1)	*T*	*D*	*T*	*D*	*T*	*S*	*D*	*T*
2)	*T*	*D*	*D*	*T*	*T*	*S*	*D*	*T*
3)	*T*	*T*	*D*	*D*	*T* (*Tp*)*)	*S*	*D*	*T*
4)	*T*	*Sp*	*D*	*T*	*S*	*S*	*D*	*T*
5)	*T*	*T*	*D*	*T*	*S*	D^{6}_{4}	D^{7}	*T*
6)	*T*	$D^{6\,8}_{4\,..}$	*T*	*S*	*S*	*D*	D^{6}_{4} D^{7}	*T*
7)	*T*	*S*	*D*	*T*	*D*	*T*	*S D*	*T*

Beispiele für jedes Schema finden sich in *Czernys* op. 821, das 160 meist achttaktige Perioden von verschiedener Bauart enthält:

Für Schema 1): No. 4, 11, 22; für 2): 5, 9, 10, 67, 68; für 3): 8, 12 (mit Kadenz innerhalb einer einzelnen Funktion; vgl. damit 14: Zählzeiten nicht Achtel, sondern ♩.), 13, 16, 17, 19, 55; für 4): 1; für 5): 2 (aber mit abnormer Verschiebung der schweren Takte und Schluß auf dem siebenten Takte); für 6): 58; für 7): 60.

Eine sorgfältige Analyse des ganzen *opus* ist dringend zu empfehlen, besonders um sich über die normale Lage der schweren Takte orientieren und Abweichungen vom normalen Aufbau (z. B. No. 7, 18, 70 und 43) als solche verstehen zu lernen. Die Phrasierung ist häufig zu korrigieren, mehrmals auch die Stellung der Taktstriche (vgl. No. 41, 42, 75, 88, 111). Versuchen wir nun, nach Schema 1) eine Periode von acht Takten zu entwerfen und Variationen darüber auszuarbeiten. (s. Beilage III, Beispiel 46.)

Nach Anleitung dieses Musters erfinde der Schüler zu

*) *Tp* = Tonika-Parallele.

jedem der sechs übrigen Schemata selbständig eine Melodie in gerader und ungerader Taktart und variiere sie zu kleinen, sorgfältig mit Phrasierungsbogen und Vortragszeichen zu versehenden Charakterstücken.

Um den Ausdruck zu steigern, wende er an geeigneten Stellen in einem Takte zwei Funktionen an, nach Art des folgenden Beispiels (s. Beilage III, Beispiel 47).

Jetzt da wir gelernt haben, daß die achttaktige Periode nur als eine Erweiterung der einfachen Kadenz anzusehen ist und daß sich unter der anscheinend glatten Fläche des Taktes — innerhalb der Taktstriche — sehr häufig rhythmische und metrische Komplikationen abspielen, die als Abweichungen vom normalen Verlauf zu interpretieren sind und dem Spieler und Hörer als solche kenntlich gemacht werden müssen, können wir versuchen, uns über den Aufbau einer größeren Komposition zu orientieren.

Wir wählen dazu No. 20 der Lieder ohne Worte von Mendelssohn. (s. Beilage III, Beispiel 48.) Diese Komposition erfüllt alle Forderungen eines musikalischen Kunstwerkes: Sie trägt einheitlichen Charakter, entwickelt sich konsequent aus einem Motive, ist leicht übersichtlich und streng symmetrisch. Der einheitliche Charakter kommt äußerlich durch den das ganze Stück (mit Ausnahme zweier Takte) beherrschenden Triolen-Rhythmus zum Ausdruck. Obgleich sowohl das melodische Hauptmotiv als auch die Nebenmotive denselben Rhythmus ♫♩ | ♩. zeigen, ist nirgends rhythmische Monotonie zu spüren.

Das Lied zerfällt in vier, deutlich voneinander getrennte Teile, deren erster im 20. Takt auf der *T* (*Es*-dur) schließt.*) Der zweite Teil endet mit Takt 48. Im Gegensatz zum ersten Teil ist er fast ausschließlich in Moll gehalten. Es treten sogar alle drei Funktionen der Tonart kadenzierend in Mollform auf: Takt 32 die *T*, Takt 36 die *D*, *T* 40 die *S*. Der dritte Teil (Takt 49—60) ist eine um acht Takte gekürzte Wiederholung

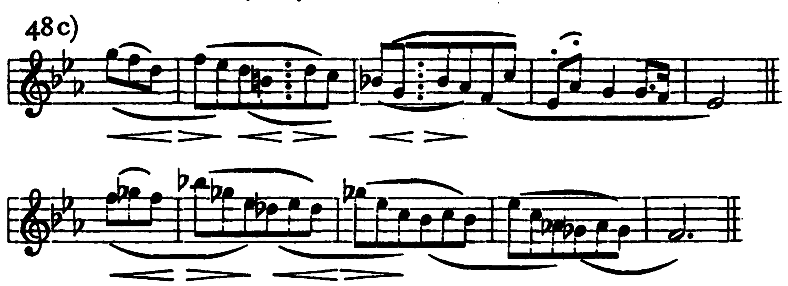
*) Der erste Takt ist nicht als Anfang, sondern als Schluß (8. Takt) einer Periode zu betrachten. Metrisch ist der zweite Takt der erste.

des ersten Teils, dem sich als vierter Teil eine aus zahlreichen Schlußbestätigungen bestehende *Coda* anschließt, deren Melodie das in Takt 20 zuerst auftretende Nebenmotiv weiterspinnt.

Die harmonische Analyse bietet keine Schwierigkeiten. Takt 4/5 wird durch die spätere Form in Takt 12/13 unzweideutig als Orgelpunkt auf der *T*, die in Takt 13 die Form der *D* der *S* annimmt, erklärt (vgl. damit No. 18 der Lieder ohne Worte, Takt 7 vor dem Schluß). Takt 25—27 kann sowohl im Sinne der *D* von b^+ (als $f_9^{7>}$) als auch als Moll-Subdominante verstanden werden.

48 b) 

Wie die in beiden Lesarten durch kleinere Noten bezeichneten Dissonanzen ausweisen, bietet die Auffassung als *D* trotz des deutlichen Orgelpunktes auf *F* dem Ohre sogar mehr Schwierigkeiten, ist aber sicherlich vom Komponisten beabsichtigt. Die kleine Änderung der Orthographie in Takt 69 und 71 läßt sich leicht durch die vier absteigenden Terzen in Takt 66—67 rechtfertigen; vgl. auch Takt 3 (*a* = *bb*) mit Takt 66. In der Phrasierung sind zahlreiche Abweichungen von der Schreibweise Mendelssohns nötig, die alle in der harmonischen Analyse begründet sind. Am interessantesten in dieser Beziehung ist ein Vergleich der Lesart des Komponisten mit der unsrigen in Takt 16—18 und 24—27.

48 c)


In beiden Fällen wird der Sequenzcharakter durch die originale Schreibart vollständig verwischt. In Takt 17 und 18 erfordert die korrekte Darstellung der Sequenz sogar eine Veränderung der Taktart. Da das Motiv auftaktig ist, darf es nicht bei der zweiten Wiederholung volltaktig erscheinen:

48 d)



(Vgl. damit Mendelssohns Notierung, Takt 18.)

Der episodische Charakter der Stelle ist leicht ersichtlich und in Beisp. 48 durch kleinere Noten kenntlich gemacht worden.

Takt 66 ff. ist zu phrasieren:

48 e)



In ähnlicher Weise analysiere man noch die Lieder ohne Worte No. 25, 4, 9, 12, 28, 37, 41, 45.

Als Material für Übungen in der Analyse und Phrasierung empfehlen sich auf dieser Stufe die Etüden von Bertini, op. 29, besonders No. 2, 12, 19, 22, 7, 3, 4, 21, 5, 6, 14, 10. Begabte mögen versuchen, zu einzelnen Bässen Bertinis neue Melodien zu erfinden, z. B. zu No. 7, 6, 22 und 10. Außerordentlich instruktiv für die Analyse sind die Etüden von Cramer, etwa in folgender Ordnung (nach der dritten Auflage der Ausgabe von Bülow): No. 17, 15, 21, 11 (Zählzeiten 𝄵, nicht Viertel), 28, 3, 8, 29, 4, 7, 22, 23, 24, 51, 57, 27, 60.

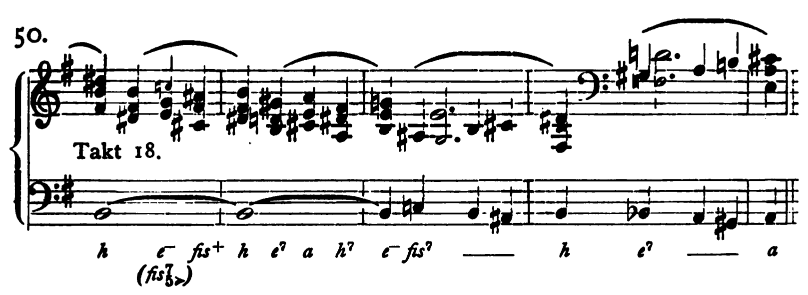
Vor Beginn der harmonischen Analyse orientiere man sich zunächst über den Aufbau der Etüde im Großen, über die Tonart der einzelnen Teile und bezeichne erst danach die Funktionen der Harmonie. Nur auf diese Weise wird dem Analytiker die richtige Erklärung mancher S c h e i n h a r m o n i e n gelingen, die den „Funktionen" der Harmonie zu spotten scheinen. Vergleiche Etüde 57, Takt 17—21 (s. Beispiel 49, Beilage III). Der untergeschriebene Klangschlüssel könnte dazu verleiten, in der Stelle nur ein unzusammenhängendes Durcheinandertaumeln sechs

verschiedener Akkorde zu sehen. Nach dem Vorausgegangenen sind die Takte 17—20 aber als Orgelpunkt auf *f* zu erklären, als Vorbereitung auf die Takt 21 eintretende, acht Takte füllende *D*.

Da die sorgfältige, 16 Takte lange Vorbereitung des Orgelpunktes ein Mißverstehen seiner tonalen Bedeutung (als Vorbereitung der *D*) ausschließt, konnte der Komponist es wagen, innerhalb desselben zu kadenzieren und zwar in Takt 17 auf der Moll-Dominante der originalen Tonart, in Takt 18 sogar auf der Dur-Parallele derselben, in Takt 19 und 20 auf der *T* selbst. Deshalb ist die Harmoniefolge [Notenbeispiel] in Takt 17 zu erklären entweder als [Notenbeispiel] oder als [Notenbeispiel]



Da die Terz auf dem ersten Achtel jedes Taktes offenbar Vorhalts-Charakter hat, ist die Harmoniefolge zu bezeichnen als (f^-) b^7 *es* (resp. g^7 c^-) | es^7 *as* | c^7 f^- | c^7 f^- | c^+. Besonders reich an interessanten Scheinharmonien ist der zweite Teil der 23. Etüde (Takt 14 ff.), die trotz ihres schillernden Gewandes streng tonal aufgebaut ist, wie Beispiel 50 beweist.



Die meisten der scheinbar tonartfremden Harmonien erweisen sich in dieser Darstellung als Verkleidungen der drei Funktionen, entstanden durch Vorhalte oder Vikariat. Das frappierende c^2 in Takt 18 läßt sich sowohl im Sinne von e^- (= Vorhalt zur 5)

als auch von *fis* $^{9>}$ (= $5^{>}$) erklären, ist aber sogar von h^{+} aus verständlich (= $h_1^{9>}$ mit Vikariat des c^{2} für h^{1}). Stellen, die der Analyse besondere Schwierigkeiten bieten, erweisen sich fast immer als orgelpunktartige Bildungen (vgl. Etüde 26, Takt 25—30; Etüde 27, Takt 37—42; Etüde 43, Takt 31—42; Etüde 45, Takt 42—50; Etüde 48, Takt 17—20, 35—39; Etüde 60, Takt 7, 5—7, 15, 21, 36).

VI.

Die Theoretiker, denen wir die Formulierung der Regeln des Tonsatzes verdanken, wähnten, damit etwas absolut Verbindliches aufzustellen, obgleich sie aus der Geschichte der Musik hätten lernen können, daß die Meinungen darüber bei den einzelnen Meistern, Komponistenschulen und Epochen wechselten. Wir erlauben uns z. B. jetzt allgemein manches, was die Theoretiker des 16. Jahrhunderts streng verboten und die Komponisten dieser Zeit sorgfältig vermieden (unvorbereitete Dissonanzen, „unsangbare" Intervalle, gewisse Verdopplungen, Auflösung der Dissonanzen nach oben, etc.), verbieten aber auch manches, was die Theoretiker und Komponisten früherer Zeiten unbedenklich fanden.

Unberührt von diesen Änderungen in der Anschauung ist nur die Ansicht von der absoluten Fehlerhaftigkeit der Quinten- und Oktavenparallelen geblieben, die alle Theoretiker, von Gafurius bis Riemann, vertreten und die auch von den kühnsten und freiesten Geistern unter den Komponisten jederzeit respektiert worden ist, wenn auch hin und wieder einzelne versucht haben, „wider den Stachel zu löcken". Eine Zusammenstellung der Gründe für dieses Verbot würde eine sehr amüsante Satire ergeben und den Beweis liefern, daß die meisten Theoretiker für die Lösung der Probleme des Musikhörens kein Organ hatten.

Dem wunderbaren Gehörsinn des Musikers sind aber durchaus nicht alle Quintenparallelen zuwider, vielmehr zieht er bei ihrer Beurteilung sorgfältig in Betracht: Lage im Takt, Tongeschlecht, Richtung, Diatonik und Chromatik, Tempo, Funktion, Dynamik, Phrasierung, Pausen und Klangfarbe.

Man verbot Quintenparallelen, angeblich weil sie „schlecht klingen" und erfand auch einen Grund dazu: Die Folge zweier vollkommener Konsonanzen. Aber das sind bestenfalls „Vorder"-Gründe, oder gar nur Scheingründe. Vielleicht wurde die Folge *S*—*D* in gleicher Richtung nach oben, in Form einer Kombination reiner Quinten und großer Terzen, als Störung der Kadenz empfunden.

Anmerkung. Daraus würde sich auch das Verbot des Tritonus erklären, d. h. der Folge zweier großer Terzen, die innerhalb einer Funktion leicht verständlich und deshalb statthaft sind



selbst wenn durch Erniedrigung des zweiten *a* zu *as* drei große Terzen aufeinander folgen würden.

Das Verbot **dieser** Quintenparallelen hebt auch die freieste moderne Musiklehre nicht auf, und es wird nur dann aus ihr verschwinden, wenn der gute Geschmack aus ihr verschwindet.

Der feine Kopf, der als Erster Quintenparallelen verbot, sprach sicherlich damit ein ganz persönliches Urteil aus: Meinem Ohre klingen gewisse Quintenparallelen schlecht. Auch wir sind noch nicht in der Lage, das Verbot ausreichend begründen zu können, gewinnen jedoch durch seine Beschränkung auf die Folge *S*—*D* neue Gesichtspunkte für die Beurteilung aller übrigen Quintenparallelen. Von Beispiel 4 her kennen wir die Vorhaltsnatur der 1 und 5 der *S*, von Beispiel 14c), d) die Vorhaltsnatur der vierstimmigen *S* als Funktion. Weil man die *S* der *D* nicht als gleichwertiges Gebilde gegenüberstellen darf, verändern zwei Stimmen, selbst wenn sie in demselben Intervall aus der *S* in die *D* fortschreiten, von Grund aus ihre Bedeutung.

Gegen chromatische Quinten, besonders zwischen *D* und *T*, ist nichts einzuwenden (vgl. Beilage IV, Beispiel 51), ebensowenig gegen Quintenparallelen innerhalb einer Funktion (siehe Beispiel 33 und 53.)

Der beste Beleg für diese Erklärung sind die berühmten 22 Quintenparallelen in der *Des*dur-Etüde von Chopin (op. 10, No. 8), die noch außerdem durch Oktavparallelen gewürzt sind (vgl. Beispiel 55, Beilage IV). Die Harmonie staut sich an dieser Stelle orgelpunktartig an einer einzigen Funktion, der *D*, weil diese die Fähigkeit hat, sowohl als etwas Ruhendes (als ein Ziel im Sinne der *T*), als auch als etwas Bezogenes, als Vorbereitung der *T* aufgefaßt werden zu können. Zudem sind diese Parallelen nur als sequenzartige Ausschmückung der in Sexten abwärts steigenden Tonleiter zu verstehen und als Suspendierung des Eintritts der *T*.

Halten wir an der Erkenntnis fest, daß wirkliche Quintenparallelen nur möglich sind bei einem Wechsel der Funktion, richtiger: nur beim Zusammenprall der *S* mit der *D*, so gewinnen wir einen Maßstab zu ihrer Beurteilung und Klassifizierung.

Die unglückliche Sucht der Theoretiker, Regeln und Verbote, die nur in Einzelfällen berechtigt sind, auf Verhältnisse zu übertragen, die ähnlich, aber nicht gleich sind, hat auch hier große Verwirrung angerichtet.

Wenn schon nach dem Vorausgegangenen Quintenparallen in der Folge *D—S* einer anderen Beurteilung unterliegen, als in der Folge *S—D* (vgl. Beispiel 56 und 57), so erst recht zwischen *T—D*, *T—S*, *T—Tp* und allen übrigen Parallelklängen, ferner zwischen Stamm- und alterierten Akkorden. Eine Ausnahmestellung nehmen auch die Parallelen ein, die durch Triller, Durchgänge, Neben- und Wechselnoten, Pausen, hinzutretende Stimmen und durch Figuration entstehen. Die letzten beiden Fälle seien an Beispielen aus Bachs Kompositionen erläutert.

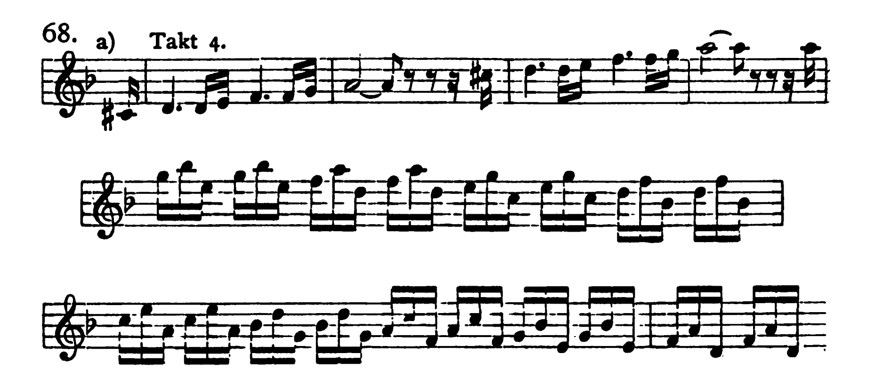
Im ersten Takt des *H*moll-Präludiums aus dem ersten Teil des wohltemperierten Klaviers



wird ein naiver Hörer, selbst wenn h^1, wie vorgeschrieben, während des cis^2 noch ausgehalten wird, den Zusammenklang *fis-cis* als Folge der Quinte *e—h* auffassen, ein berechtigter Irrtum, der durch das Auge sofort korrigiert wird. Im 15. Präludium des wohltemperierten Klaviers (Teil I) wird dagegen das Ohr das „auf seinem Scheine bestehende“ Auge korrigieren können, denn die in der Mitte des 16. Taktes beginnende Folge arpeggierter Dreiklänge präsentiert sich nur dem Auge als eine Kette von 18 Quintenparallelen (vgl. Beispiel 67, Beilage IV), während das Ohr sie entweder in der von uns durch Phrasenbogen angedeuteten Weise gruppiert oder gar nur als Folge figurierter Sexten auf dem Orgelpunkte der *D* auffaßt, wodurch die Stelle dem Beispiel 55 sehr angeähnelt wird.

Beide Beispiele lehren uns, daß es eine Folge von mehr als einer Quinten p a r a l l e l e gar nicht geben kann, weil die Folge *S—D* in derselben Tonalität von verschiedenen „Stufen“ aus nicht denkbar ist ohne Änderung ihrer „Funktions“-Bedeutung.

Die vielbesprochenen Quinten in der *D*moll-Toccata für Orgel von Bach (Takt 8—10):



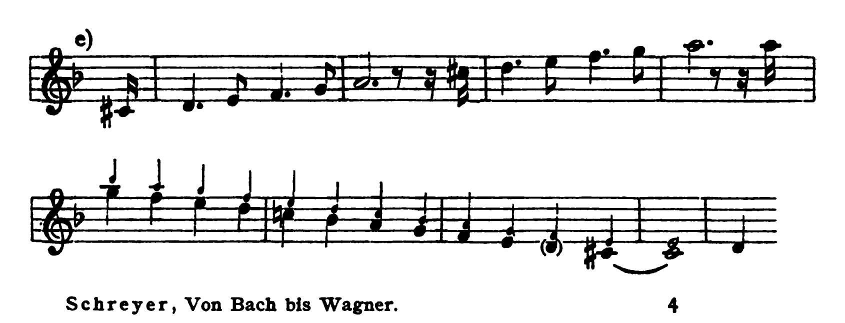


die nach Riemann (Lexikon, S. 843) „richtig, wie sie Bach gehört haben muß“, nur so gelesen werden können:



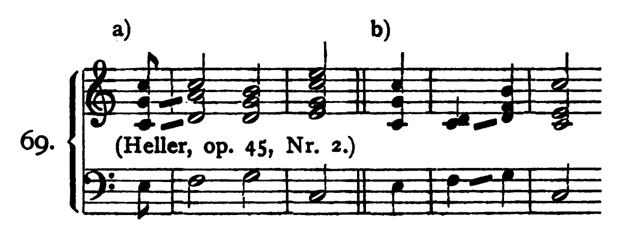
sind nur im Zusammenhang zu verstehen.

Der aufsteigenden Tonleiter (Takt 4—7) wird in Takt 8—12 die fallende gegenübergestellt:

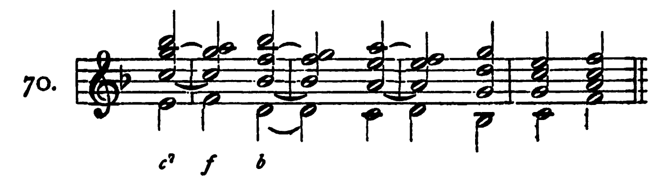


Bei ihrer Beurteilung kommt besonders in Betracht, daß die erste Parallele eine Kadenz bildet *D—T*, weshalb das Ohr geneigt ist, sich auch die folgenden im Sinne der Folge *D—T* auszulegen, was durch Alterierung einzelner Töne leicht möglich ist (s. Beispiel 68b). Die Wiederholung der Harmonie läßt aber noch eine dritte Auslegung zu (s. Beispiel 68c).

Einen wesentlichen Faktor in der Beurteilung der Quintenparallelen, der aber von den meisten Theoretikern übersehen wird, spielen die dissonanten Zusatztöne. Wir müssen das Verbot der Quintenparallelen, das wir ganz allgemein auf die Folge *S—D* beschränkten, noch weiter auf die Folge *S—D* in Form von konsonanten Dreiklängen einschränken. Tritt auch nur eine dieser Funktionen mit ihrer charakteristischen Dissonanz auf, so fällt die Ursache, die zu dem Verbot führte — das Unzusammenhängende beider Klänge — hinweg, wodurch manche Quintenparallelen, selbst bei grader Bewegung aller Stimmen, erträglich und verständlich werden:



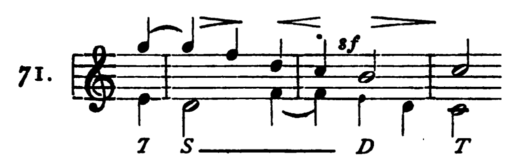
Dabei ist es gleichgiltig, ob der gemeinsame Ton selbst Dissonanz ist:



Man beachte, daß nur im ersten Akkord *c—g* ein wirkliches Quintintervall ist (Prim : Quint), daß sich im zweiten die 1 in eine 5 und die 5 zur None verwandelt, weshalb man nicht von Quintenparallelen im Sinne eines Fortschreitens von 1 zu 1

und von 5 zu 5 sprechen kann $\left(\begin{smallmatrix}5-5\\1-1\end{smallmatrix}\right)$; mit Rücksicht auf ihre Akkordbedeutung wären die Intervalle zu bezeichnen als $\begin{smallmatrix}5\\1\end{smallmatrix}\Big|\begin{smallmatrix}9-5\\5-1\end{smallmatrix}$ zwischen *D* | *T S*, wodurch sich ihre Leichtverständlichkeit und Schmiegsamkeit erklärt.

Diese letzteren Eigenschaften müssen bei Beurteilung von Quintenparallelen in erster Linie in Betracht gezogen werden, nicht aber das allzu dehnbare Prinzip des Wohlklanges. Aus diesem Grunde sind Quinten, deren harmonischen Zusammenhang das Ohr leicht erfaßt, selbst zwischen *S* und *D* im zweistimmigen Satze möglich:



Anmerkung. Dem Musiker, der sich noch weiter über diesen Gegenstand orientieren will, sei angelegentlich empfohlen, Wilhelm Tapperts sehr anregende Schrift: „Das Verbot der Quintenparallelen“ zu studieren, die eine große Anzahl Quintenparallelen (über 200), nach acht Rubriken geordnet, zusammenstellt. Ferner enthält Bernhard Ziehns „Harmonie- und Modulationslehre“ gegen 50 Quintenparallelen, aus der Litteratur von Bach bis Wagner (S. 155—158). Leider sind die Versuche Tapperts und Ziehns, Quintenparallelen im allgemeinen wie im besonderen zu erklären, meistens unzureichend ausgefallen. Tappert kommt aber unsrer Beurteilung nahe, wenn er S. 24 als „die Quintenfolge, welche heute einzig und allein noch mit Grund zu verbieten ist“, die bezeichnet, bei welcher „die (tonale?) Einheit“ fehlt. Ziehn lehrt dagegen: „Ein Verbot der Quintenparallelen läßt sich jetzt weniger begründen als je“ und führt als Grund dafür an, weil „der Ausnahmen gar zu viele geworden sind (!).“ Einen Versuch, zwischen den verschiedenen Parallelen zu unterscheiden, macht er nirgends. Charakteristisch für sein Urteil sind die Behauptungen: „Heller wagt, in seinen unübertrefflichen Etüden dem Anfänger im Klavierspiel eine ungeheuere Menge aller möglichen Arten der Parallelen reiner Quinten zuzumuten“ (S. 155) und: „Diatonisch stufenweise fortschreitende Quinten in gebrochenen Dreiklängen waren seiner Zeit Gemeingut“ (S. 156), wobei er u. a. das von uns als Beispiel 67 interpretierte *G*dur-Präludium Bachs anführt. Bis zu welchem Grade er sich vom Augenschein beeinflussen läßt, zeigt drastisch sein „Alla danza“ (S. 155):



Hier hört aber das Ohr die chromatische Melodie als Oberstimme:



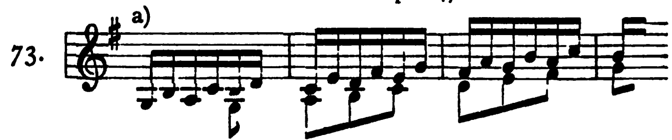
Nach Ziehns Lesart enthält die Stelle außer Quinten- auch noch Oktavparallelen, die durch den Vorhalt der kleinen Sekunde nicht beseitigt werden:



Einen seltsamen Versuch, Quintenparallelen zu erklären, findet man in der „Studie" von A. W. Ambros: „Zur Lehre vom Quintenverbote". S. 51 faßt Ambros das „Ergebnis seines Forschens" in den Satz zusammen, „daß Quinten, trotz des seit Jahrhunderten auf ihnen lastenden Bannfluches, das Verletzende und Bedenkliche verlieren, wenn folgende zwei Bedingungen zusammentreffen:

1. daß die Quintenfolge keine unzusammengehörige Harmoniefolge enthalte;
2. daß sie einer naturgemäßen, d. h. vernünftigen Stimmführung nicht widerspreche."

Er glaubt, in diesen Sätzen „den tiefsten Grund der Sache" (S. 54) gefunden zu haben. Aber Begriffe, wie „unzusammengehörige Harmoniefolge" und „vernünftige Stimmführung" lassen zu viele Interpretationen zu, als daß sich aus ihnen ein Gesetz ableiten läßt. Die vier Takte aus dem Schlußsatze der Beethovenschen Sonate op. 14, No. 2:



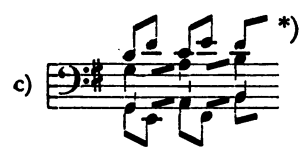
legt er sich (S. 53) auf folgende Weise zurecht:

„Bei dem äußerst raschen Nachschlagen der Quinten wäre dieses um kein Haar besser als die verpönteste Quintenfolge, wenn nicht das Ohr, oder vielmehr der Geist, sich unbewußt die Sache mit nachstehendem Fundamente zurechtlegen würde:



Er fährt S. 54 fort: „Man wird bemerken, daß im zweiten Takte in der Bearbeitung *f* statt *fis* steht. In der Tat ist das *fis* des Originals eine dem eigentlichen Gange der Harmonie widersprechende Lizenz und folglich — eine kleine Härte."

Bei dieser ungeheuerlichen Behauptung übersieht er gänzlich, daß seine „Bearbeitung" die angeblichen Quinten Beethovens noch um Oktaven bereichert:



*) Daß Ambros bei Erklärung dieser Takte die Phrasierung nicht zu Hilfe nahm, ist um so verwunderlicher, als er S. 44 richtig sagt, daß „ein Einschnitt in rhythmischer, harmonischer und melodischer Beziehung den Zusammenhang (oft) völlig aufhebt." Die „nachschlagenden Quinten" in der von ihm angeführten Stelle aus dem Rondo der *G*dur-Sonate Mozarts



sind als Vorschläge zu verstehen: b)

Nach solchen Proben müssen wir den Vorwurf, den er S. 48 der „alten Schule“ macht, „alles ganz äußerlich“ zu fassen, auf ihn selbst anwenden. Bei dieser Gelegenheit sei es gestattet, die obige Stelle in einer Weise auszulegen, durch die Quinten, Oktaven, Härten und schwerfällige Fundamente verschwinden:



Die Quinten haben sich hier in Terzen verwandelt, aber selbst als Aufeinanderfolge von 10 Terzen darf die Stelle nicht erklärt werden, weil es eine Wiederholung desselben Intervalls (ohne Veränderung der Harmoniebedeutung) gar nicht geben kann.

Wirkliche Sekund-, Terz- und Quarten-Parallelen sind genau so unlogisch, als wirkliche Quinten- und Oktaven-Parallelen. Die Folge innerhalb der Tonalität von *C* Dur ist nicht als ein Nacheinander der kleinen Terzen von *d* und von *e* zu betrachten, d. h. nicht als

3>—3>
I—I
d‿*e*

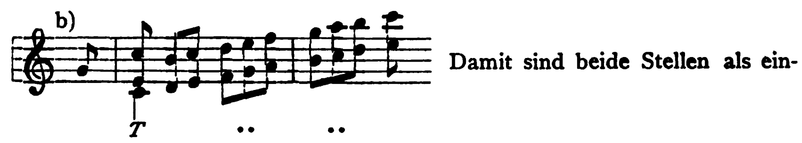
, sondern als Wechsel von ^{7} (der *D*) und § (der *T*). Diese Behauptung wird durch Gänge wie

75. 

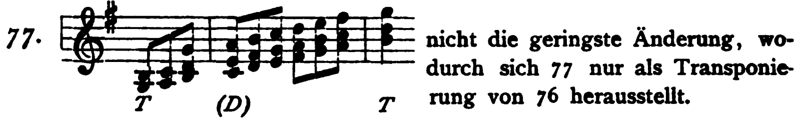
nicht widerlegt, sondern bestätigt, denn die in *C* dur nicht heimischen Terzen *cis—e, dis—fis, es—ges* sind durch Alterierung entstanden. Ihr Vorhaltscharakter ist evident. Ebenso wenig spricht eine Folge von „Sextakkorden“ (d. h. Dreiklängen in „erster Umkehrung“) dagegen. Der Anfang des Schlußsatzes von Beethovens Sonate op. 2, No. 3



stellt ebenso wenig eine Folge der Dreiklänge aller Stufen der *C*dur-Tonleiter dar, als Beispiel 73 eine Folge der Dreiklänge aller Stufen der *G*dur-Tonleiter; er muß vielmehr in derselben Weise erklärt werden. Die Terzen haben sich nur (durch Umkehrung = Verlegung) in Sexten verwandelt:



Damit sind beide Stellen als einfache F i g u r a t i o n der T o n l e i t e r erwiesen. Der tonale Sinn des Beispiels 73 erleidet in der Form



nicht die geringste Änderung, wodurch sich 77 nur als Transponierung von 76 herausstellt.

Man läßt bei Beurteilung der Quintenparallelen in den Werken der Meister die sehr wichtige Tatsache gänzlich außer acht, daß wir nicht wissen, welche Parallelen absichtlich geschrieben wurden und welche der Feder entschlüpft sind. Es stehen sich zwei Ansichten schroff gegenüber: Theoretiker, welche sie unter a l l e n Umständen verbieten (Riemann, Lexikon S. 843: „stilwidrig sind Parallelen für reale Stimmen i m m e r“. Riemann verwickelt sich in den Widerspruch, zu behaupten: „Ausnahmen sind ü b e r h a u p t n i c h t z u s t a t u i e r e n, trotz h ä u f i g e n V o r k o m m e n s vereinzelter Parallelen — selbst stufenweiser — bei den besten Meistern“) und Theoretiker, welche, wie Tappert, das Verbot ins Lächerliche ziehen und es für vollständig veraltet erklären.

Die Komponisten und praktischen Musiker der Gegenwart teilen sich ebenfalls in zwei Lager: In solche, die alle Quintenparallelen ängstlich vermeiden und solche, die gewisse Quinten für unbedenklich, ja vollkommen einwandfrei erklären (Einzelner nicht zu gedenken, die ein Gefallen daran finden, nur aus Übermut die guten musikalischen Sitten zu verhöhnen, oder durch Parallelen die Pedanterie der Quintenjäger zu verspotten).

Die Geschichte des Quintenverbots hat alle Phasen gemeinsam mit der Geschichte der moralischen Anschauungen. Hier wie dort wirkten Verbote, die mit der Prätension der Allverbindlichkeit aufgestellt wurden (obwohl nicht der geringste Versuch einer Begründung gemacht worden war), Jahrhunderte lang bindend auf ganz heterogene Intellekte. Erst nachdem einzelne freie Geister sich wiederholt gegen die Verbote „vergangen“

hatten, frugen andere ihrer Art schüchtern nach dem Warum? derselben, wobei sich herausstellte, daß man ein sehr verwickeltes und vielfach bedingtes Problem kurzsichtig für etwas von der Natur „Gegebenes“ genommen hatte. Hier wie dort kann nur durch Vergleichung vieler Erscheinungen, durch vorurteilslose Untersuchung von Fall zu Fall, ein Resultat gewonnen werden, das sich wissenschaftlich begründen läßt. Das beste Mittel dazu — das Quintenverbot betreffend — hat uns Riemann an die Hand gegeben in seinem „Klangschlüssel“. Unbegreiflicher Weise widerruft er, der früher sehr frei, allzu frei über Quintenparallelen dachte, in seinen letzten Publikationen alle Feinheiten und zarten Bedingtheiten, die sein Klangschlüssel gerade in Betreff des Verbots der Quintenparallelen erschließt. Unmöglich läßt sich das Verbot durch einen so weitmaschigen Begriff, wie den des „Stilwidrigen“ begründen. Mit demselben, ja größeren Rechte, könnten Gegner des absolutens Verbots, die Differenziertheit des Stils bei Individuen und Epochen für die Bedingtheit des Verbots geltend machen. Manche Parallelen Beethovens, die Riemann als „uneigentliche Ausdrucksform“ erklärt (Kompositionslehre I, 191, Zl. 2 v. u.), während wir sie als eine für Beethoven charakteristische Ausdrucksform bezeichnen möchten, würden in einer Komposition Mozarts als Ungeheuerlichkeit auffallen. Die ausführliche Auseinandersetzung über verpönte Parallelen in seiner Kompositionslehre I (S. 188—218) erschöpft den wichtigen Gegenstand bei weitem noch nicht und hält gute und schlechte Parallelen nicht genügend auseinander. Z. B. ist die Verdopplung der abwärtsschreitenden Dominantseptime und der Terz der *T* in Takt 8 und 9 des Beisp. 254 in Verbindung mit Parallelen bedenklich, während die von Riemann in Takt 6 und 7 monierten Oktaven durch den doppelten Vorhalt ausreichend gedeckt sind und die in Takt 3 und 4 (als emphatisches Unterstreichen des aufsteigenden *crescendo*-Anfangs der Melodie) gar nicht als Parallelen bezeichnet werden können. Daß „die Begleitung bald mit den Tönen der Melodie rechnet, bald nicht,“ wie Riemann S. 210 lehrt, ist ein Irrtum. Sequenzen, bei denen häufig zu Gunsten der Melodie Grundregeln der Harmoniefortschreitung außer Kraft gesetzt werden, sowie manche Quinten- und Oktavenparallelen, die aller rein harmonischen Erklärung spotten, widersprechen dieser Behauptung.

Gewöhnlich wird in den Lehrbüchern gleichzeitig mit dem Verbot der Quintenparallelen auch das der Oktavenparallelen aufgestellt. Hochinteressant ist es, die verschiedene Begründung des Verbots beider Parallelen von Seiten mehrerer Theoretiker zu vergleichen. „Bei Oktaven ist es evident der Überdruß am Gleichartigen, der sie so unangenehm macht — ungefähr wie wenn in demselben Redesatze dasselbe Zeitwort zweimal gebraucht wird“, sagt Ambros (S. 26 seiner „Lehre vom Quintenverbote“). Hauptmann vermißt „in der Oktavfolge Verschiedenheit der Melodie.“ Ziehn schreibt S. 155 seiner Harmonie- und Modulationslehre: „Sobald für den

Satz eine bestimmte Anzahl Stimmen angenommen ist, läßt man nicht zwei Stimmen in Oktaven, oder im Einklang fortschreiten, weil dadurch der Satz wenigerstimmig wird, also verkümmert erscheint; wohl auch, und das dürfte das Wahrscheinlichere sein, weil es gebräuchlich ist, Oktavenparallelen als den schlimmsten aller Fehler gegen den reinen Satz anzusehen. Jedenfalls gehören Ausnahmen von dieser Regel zu den allerseltensten."

Kirnberger, der der Ansicht ist, daß in der „freieren Schreibart Abweichungen von den Regeln oft sehr gut" klingen, besonders „in den Fällen, wo unangenehme Leidenschaften auszudrücken sind," führt sogar als Entschuldigung für derartige Satzfehler an: „Die Beobachtung der Regeln ist oft so schwer, daß man kaum sehen kann, wie die Fehler dagegen zu vermeiden sind"(!!).

Während Tappert allen Ernstes meint: „Das Verbot der Quintenparallelen ist in seiner drakonischen Strenge heute gar nicht mehr zu motivieren, ich beantrage daher: gänzliche Aufhebung" und sogar in Bezug darauf kühn behauptet, „daß die Klassiker sich selten (!!) Zwang anlegten, sondern unbedenklich (!) das alte und veraltete Gesetz ignorierten" (S. 28), sagt Riemann: „Bezüglich der Satzregeln und Verbote stellen wir uns (auch in der freien Komposition) durchaus auf den Standpunkt der methodischen Harmonielehre, welche für Folgen reiner Oktaven und reiner Quinten, gleichviel ob in Parallel- oder in Gegenbewegung, keinerlei Entschuldigung kennt, sondern dieselben als stilwidrig streng verurteilt, sobald sie sich bei einer Harmoniefortschreitung zwischen Stimmen ereignen, die als selbständig gelten sollen" (Große Kompositionslehre I, S. 177). Uns will scheinen, daß eine Regel, die für die Folge reiner Quinten keinerlei Entschuldigung kennt, ebenso „falsch formuliert ist", wie die von den „verdeckten" Quinten und Oktaven und daß sich die Irrigkeit einer solchen rigorosen Fassung allein schon aus den Werken eines so äußerst feinfühligen Meisters wie Mozart nachweisen läßt, die eine nie wieder erreichte Leidenschaft für Schönheit und Reinheit des Klanges auszeichnet. Seltsam kontrastiert mit diesem Satze Riemanns die Behauptung auf S. 188, daß „man ziemlich allgemein im vierstimmigen Choralsatz für den Fortgang nach einer Fermate die Verbote der Parallelen ganz außer Kraft" setze und daß zwischen dem Ende eines Motivs und dem Anfang eines neuen „auch bei den strengsten Meistern Verstöße gegen die Satzregeln nicht selten sind."

Beide Sätze enthalten bedenkliche Irrtümer und sind wegen ihrer zu allgemeinen Fassung angreifbar. Der erste z. B. wird nicht nur durch den Choralsatz Bachs, sondern auch durch den aller guten Kirchenmusiker des 18. Jahrhunderts widerlegt. Ausnahmen davon sind nicht „ziemlich allgemein", sondern sehr selten, selbst im 19. Jahrhundert. Daß sich „auch bei den strengsten Meistern Verstöße gegen die Satzregeln" finden, ist sogar in dieser allgemeinen Fassung richtig; zwischen dem Ende eines Motivs

und dem Anfang des folgenden sind sie aber auch bei sehr freien Meistern selten. Weshalb versucht dann Riemann, die seltsamen Verdopplungen und Oktavenparallelen Beethovens (Große Kompositionslehre I, S. 188 und 190) zu erklären und zu „entschuldigen?" Beides ist ihm nicht recht gelungen. Mehr als „die parallele Verdopplung der Terz *a* im 2. und 6. Takt" aus Beethovens Andante in *F*dur werden manchen Musikern die nur durch einen „Durchgangston" getrennten Oktaven zwischen Ober- und Mittelstimme auffallen, trotz der Motivgrenze. Das obere c^2 ist aber nur Vorhalt zur folgenden Septime, dem eigentlichen Melodieträger; der Fortschritt der Harmonie ist zu bezeichnen:

78. 

Die Oktaven im dritten Takte sind durchaus verschieden von denen in Takt 6 und 7 und Takt 29 zu beurteilen. Die ersteren sind nur Verdopplungen, noch dazu in Gegenbewegung zur Melodie, die letzteren wirkliche Parallelen und zwar bedenklichster Art: von der 1 der *S* zur 1 der *D*. Die Leittonverdopplung im zweiten (= im dritten) Takt des Adagios der Sonate op. 2, No. 3 ist nach Riemann „in hohem Grade auffällig und wohl sicher als (Druck-) Fehler anzusehen." Die nur durch eine Wechselnote getrennten Oktavenparallelen zwischen Ober- und Mittelstimme scheint Riemann ganz übersehen zu haben. Als „Stichfehler" dergleichen Verdopplungen zu erklären, ist nach Ausweis der von Carl Krebs besorgten „Urtextausgabe" der Sonaten nicht möglich. Es führt zu Spitzfindigkeiten, aus Beethovens Jugendkompositionen Satzfehler wegdisputieren oder sie beschönigen zu wollen.

Nur um unsre Behauptung auch zu begründen, legen wir dem Leser eine Sammlung solcher Satzfehler vor, die sämtlich den drei Sonaten op. 2 entnommen sind (Beispiel 79, Beilage IV). Außer offnen Oktaven- und Quintenparallelen gibt es darin Beispiele von Verdopplung der Dominantseptime (a) l) m) n) p) bis t) und zwar in Verbindung mit Oktavenparallelen; in Beispiel q) ist außerdem die 3 der *T* verdreifacht. Besonders auffällig ist Beispiel g). Es enthält nicht nur Verdopplungen der Terz und des Leittons, sondern auch zwei Oktavparallelen.

„Es wird erlaubt sein, unbeschadet der höchsten Verehrung Beethovens, dergleichen auch im freien Satze zur Nachahmung nicht zu empfehlen" sagt Riemann pietätvoll in seiner Kompositionslehre (I, 189), in Bezug auf einige Unreinheiten des Satzes, die im Vergleich mit obigen harmlos zu

nennen sind. Wir gestatten uns, einige Betrachtungen allgemeiner Art daran anzuknüpfen, die bei Erklärung ähnlicher Fälle zu berücksichtigen sind.

Auch die intensivste musikalische Begabung bedarf zur vollen Entwicklung langjähriger methodischer Schulung, in erster Linie der Schulung des Gehörs. Leider wurde diese in früherer Zeit dem Zufall überlassen, der grade der allseitigen Entwicklung der außerordentlichen Anlagen Beethovens nicht günstig war. Er hatte nicht das Glück, den für ihn geeigneten Lehrer zu finden. Die schablonenmäßige Methode Albrechtsbergers stieß ihn ab; der als Mensch und Künstler voll ausgereifte, an aristokratische Umgangsformen gewöhnte Haydn vermochte nicht sich in die gärende Seele des jungen ungebärdigen Himmelstürmers zu versetzen, dessen Gedanken- und Gemütswelt grundverschieden von der seinigen war. Kein Wunder, daß der Zweiundzwanzigjährige — ein junger Meister und doch noch Schüler — im Bewußtsein seines Genies, den pedantischen Regeln theoretischer Schematiker sein warmblütiges Musikempfinden als *Kanon* trotzig gegenüberstellte. Er hatte Neues, Unerhörtes zu sagen. Mit seinem op. 2 schon hat er den Grund gelegt zu einer neuen Vortragskunst, zur modernen orchestralen Behandlung des Klaviers und besonders zu einer vergeistigten Art des *Hörens*, die — jenseits von Schön und Häßlich — *alle* Mittel des Ausdrucks, auch die verbotenen — benutzt, im Dienste des *Charakteristischen*. Die langsamen Sätze seiner Sonaten, diese tiefsinnigen und tiefinnigen Adagios und Largos enthalten Stellen, die ohne Verklärung durch die Phantasie gehört, an der Grenze zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen stehen, ja von Spieler und Instrument Unmögliches fordern:



Stellen, wo es scheint, als wolle er das Klavier im Überschwang des Gefühls zerdrücken. (Viele Härten im Klange erklären sich durch die Beschaffenheit des Wiener Flügels, der zur Zeit Beethovens wesentlich schwächer besaitet und deshalb von zarterem Klange war, als die modernen Klaviere.)

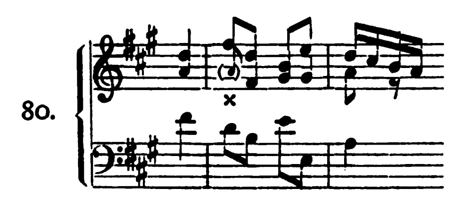
Psychologisch interessant ist die Tatsache, daß Beethoven immer empfindlicher gegen Verdopplungen und Härten des Satzes wurde, je mehr seine

Taubheit zunahm; aber auch in seinen ersten Werken wählt er sorgfältig unter zwei Übeln das, nach seiner Ansicht, kleinere aus. Um z. B. stufenweise Quintenparallelen zwischen *S* und *D* zu vermeiden, zieht er es vor, in Beispiel 79b) lieber die Terz zu verdoppeln, statt der 1 der *S*.



Offenbar hatten springende Quintenparallelen für ihn nichts Anstößiges, während er stufenweise Parallelen ausmerzte. Noch milder als erstere scheint er springende Oktavenparallelen beurteilt zu haben (vgl. Takt 59 und 60 des ersten Satzes der Sonate op. 7: Beispiel 79 v): Beil. IV. Nach Takt 61 und 62 und allen Parallelstellen müßte der Ton *b* über den Taktstrich gebunden werden, wodurch aber Quintenparallelen (obgleich solche mildester Art: zwischen Parallelklängen) entstehen würden (79 w). Seltsamer Weise zog es Beethoven vor, dafür Oktavparallelen zu schreiben und nicht nur die große 3 zu verdoppeln resp. zu verdreifachen, sondern sogar das Motiv zu verändern.

Wie sorgfältig er in seinen späteren Kompositionen auf Reinheit des Satzes hielt, beweist eine Stelle aus der Bagatelle op. 33, No. 4 (Takt 6 vor dem Schluß)



80.

Da bei × Quintenparallelen entstehen, wenn *a* als gemeinschaftlicher Ton liegen bleibt, opferte er sogar eine Stimme, um die Parallelen wenigstens für das Auge zu beseitigen.

Nicht als Satzfehler und verbotene Parallelen sind gewisse, Beethoven ureigene pathetische Verdopplungen zu beurteilen (Beispiel 79, x) und y). Man darf sie mit manchen logisch zwar unmöglichen, aber durchaus verständlichen Superlativen vergleichen, zu denen die gehobene Sprache der Dichter im höchsten Pathos greift.

Die Kunstkritik darf nie aus dem Auge lassen, daß auch das technische Können eines Komponisten in seinem Stilgefühl wurzelt (häufig sind formale Idiosynkrasien eines Künstlers Wegweiser zur Erkenntnis seiner höchsten und feinsten Intentionen). Die Kompositionslehre hat die Aufgabe, aus vorbildlichen Werken die Gesetze abzuleiten, durch die sich die Meister **gebunden** fühlten und die Modifikationen nachzuweisen, die diese Gesetze unter dem Einfluß der Zeit, des Bildungsganges und der Sonderbegabung, resp. eines Mangels in der Begabung der Meister erlitten haben.

Aber obgleich die Gesetze der Kunst sich fortwährend wandeln, ist auch das größte Genie nur innerhalb der Notwendigkeit frei, nur „frei unter dem Gesetz". Selbst ein Bach, selbst ein Mozart hat erst schreiten und gehen lernen müssen, ehe er sich die bewunderungswürdige Grazie aneignete, die das Schwerste anscheinend spielend vollbringt. Lediglich um den Beweis dafür zu erbringen, sei auf ein Präludium (in *G*dur) für Orgel von Bach (Peters, Bd. VIII, No. 11) aufmerksam gemacht, das von Spitta noch in die Weimarer Periode (1708) gesetzt wird, trotzdem aber so reich an Satzfehlern (Oktavenparallelen, Verdoppelungen des Leittons) ist, daß die vielumstrittenen Satzfehler der Lucas-Passion, an deren Echtheit man um ihretwillen gezweifelt hat, durch diese Komposition vollständig erklärt werden.

Der Leser wird nach diesen Auseinandersetzungen imstande sein, sich ein eigenes Urteil über Quinten- und Oktavenparallelen zu bilden und mit Hilfe des Klangschlüssels zwischen gut und nicht gut zu unterscheiden.

Daß Oktavparallelen, wie solche in den Beispielen 61—65 (Beilage IV) zu finden sind, sorgfältig vermieden werden müssen, bedarf keiner Begründung.

VII.

Als Ziel der Musikanalyse betrachten wir die Erklärung der Kompositionen von Bach, Chopin und Liszt, die für die Entwicklung und Ausgestaltung der Harmonik von größerer Bedeutung sind, als selbst Beethoven und Wagner. Die Hauptschwierigkeit der Analyse ihrer Kompositionen liegt in der richtigen Erklärung der Dissonanzen, besonders der Vorhalte. Sie haben das Dissonanzgefühl gegen früher ungemein verfeinert und vertieft und das Hören dadurch vergeistigt.

Schon Bachs Behandlung der Dissonanz ist so kompliziert, daß fast alle, auf der Gesangstechnik basierenden Schulregeln auf seine Instrumentalkompositionen nicht mehr anwendbar sind. Das Verständnis derselben setzt die Fähigkeit voraus, Dissonanzen so lebendig wie Farben auf sich wirken zu lassen. Als vortreffliches Mittel, das Dissonanzgefühl zu wecken, empfiehlt es sich, die Mittelstimmen seiner Klavierkompositionen zu singen. Außer einzelnen dreistimmigen Inventionen ((e^+, f^-, g^+) eignet sich besonders das *H*-moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers dazu, das sogar als Gesangsterzett (Baß in Halben) geübt werden sollte.

Von größtem Nutzen ist es ferner, komplizierte Kantilenen Bachs harmonisch und melodisch zu vereinfachen, nach Vorbild der Skizze des zweiten Satzes aus dem Italienischen Konzert (s. Beispiel 81, Beilage V). Vorzügliches Material für Analysen dieser Art enthalten seine sechs Orgelsonaten, diese unerreichten Muster graziösen dreistimmigen Satzes.

Bachs Kunst gipfelt in seinen Fugen, deren Studium für das Verständnis moderner Kompositionen unerläßlich ist. Zu ihrer harmonischen Analyse ist aber die Absolvierung des Kontrapunktes nicht nötig. Nach den bisherigen Vorarbeiten sind wir

vollkommen vorbereitet, selbst vierstimmige Fugen zu analysieren. Als Muster diene uns die beifolgende Bearbeitung der *Es* dur-Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, die versucht, mit nur drei Stimmen den harmonischen Inhalt der Fuge wiederzugeben (s. Beispiel 82, Beilage V).

Der Nutzen solcher Analysen ist nicht hoch genug anzuschlagen, denn man lernt dabei: 1) polyphon denken; 2) mehrere Melodien gleichzeitig konzipieren; 3) die wichtigsten, durch den Bau der Fuge bedingten Abweichungen vom achttaktigen Schema kennen: die Elision, die Takttriole und die Umdeutung schwerer Takte zu leichten.

Versuchen wir, dies an Händels bekannter *F* moll-Fuge zu verdeutlichen (vgl. Beispiel 83, Beilage VI). Dem feierlichen Charakter der Fuge entsprechend, erlauben wir uns, die vorgeschriebene $^2/_4$-Notierung in 𝄵 umzuändern.

Die Beantwortung des Themas erfolgt in der ersten Hälfte der Fuge meistens nach einem vollen Takte Pause (die letzte Note des Themas hat den Wert eines ganzen Taktes = 𝅝); vor dem zweiten und dritten Eintritt des Themas wird aber die Endnote nicht nur um die Hälfte gekürzt, sondern auch der folgende Zwischentakt übersprungen, weshalb wir diese beiden unvollständigen Takte durch ⁞ zu Auftakten umdeuten. Streng zu unterscheiden von diesen Kürzungen eines schweren, schlußfähigen Taktes um die Hälfte sind die Dehnungen eines leichten Taktes bei § 1, § 2 und § 3. Die Takttriole ($^3/_2$) bei § 1 erklärt sich durch den schon im nächsten Takt erfolgenden Eintritt des Themas. Ähnlichen Zusammenfassungen von drei Takten zu einer höheren Einheit wird der Schüler häufig in Beethovens Sonaten op. 2, 10 und 14 begegnen, deren harmonische Analyse ihm jetzt keine großen Schwierigkeiten bereiten wird. Dasselbe gilt von den Kompositionen Mozarts, von denen wir nur die berühmte Einleitung zu dem Streichquartett in *C* dur näher betrachten wollen (vgl. Beisp. 84, Beil. VI). Die richtige Analyse derselben hängt ab von der Beantwortung der Frage: Ist *Cdur* oder *Cmoll* als ihre Tonart zu betrachten?

Da *C*dur nicht ein einziges Mal als Träger der Harmonie vorkommt (der *C*dur-Akkord zu Anfang des 14. Taktes ist als verkleidetes *C*moll zu betrachten), scheint eine Auslegung dieser 16 Takte im Sinne des *C*dur vollständig ausgeschlossen zu sein. Trotzdem ist sie möglich: Der stufenweise abwärts schreitende Baß legt dem Hörer nahe, die ersten zwölf Takte als eine Folge von Sextakkorden (im Sinne der Generalbaßterminologie) zu verstehen:



Mit Riemann (vgl. dessen Analyse der Einleitung: Gr. Kompositionslehre I, S. 493) sind wir der Meinung, daß nur „die richtige Auffassung der Vorhalte die Harmoniebewegung enthüllt“, halten aber seine Auffassung nicht für die richtige. Trotz der großen Ähnlichkeit beider erfordert die Figur der Viola in

Takt 1—3  als deren Nachahmung der

Einsatz der ersten Violine in Takt 2—4 

erscheint, eine harmonisch verschiedene Auslegung.

In beiden Fällen handelt es sich um eine melodische Verzierung des *g* in Form eines Doppelschlages, aber mit Veränderung seiner Intervallbedeutung. Nicht *as*, sondern *a* und *fis* bestimmen die Tonart der ersten Takte, nicht *des* und *ges*, sondern *g* und *e* bestimmen die Tonart des fünften, sechsten und siebenten Taktes. Die erste Violine ist als führende, die Viola dagegen als nachahmende (später hinzukomponierte) Stimme zu betrachten. Dadurch erklärt sich die Tonart der Einleitung in der einfachsten Weise: Sie ist zu verstehen im Sinne der Dominante von *C*dur, als ein zwar kühner, aber streng logisch sich entwickelnder Orgelpunkt auf *G*. Alle Kompliziertheiten der Auffassung Riemanns sind mit einem Schlage beseitigt: Der Beginn mit der Moll-Tonika, das dreimalige „Sinken der Ton-

art“ um einen Ganzton, die unmozartische Buntscheckigkeit der Harmoniefolgen, an deren Stelle überall, wo ein metrischer Schwerpunkt liegt (im vierten, achten und 16. Takt) die Dominanten von *C* dur getreten sind.

Derartige Stellen, die das Tonalitätsgefühl manches Hörers bedenklich erschüttern werden, sind bei Mozart und Beethoven eine große Seltenheit, während sie in Kompositionen Chopins häufig vorkommen, stets aber als Episode, die folgerichtig aus dem Vorhergehenden herauswächst und harmonisch ungezwungen in das Folgende überleitet. Im Widerspruch zu der Darstellung, die Graf Laurencin in seiner Preisschrift: „Die Harmonik der Neuzeit“ (1861) von der Harmonik Chopins gibt (vgl. S. 19), muß hervorgehoben werden, daß Chopin sich durch strenge Logik der Harmonie und höchste Sorgfalt im Satze auszeichnet. Er macht nur viel häufiger als andere Komponisten von dem Vikariat, von der Umdeutung eines Tones, von der Verschiebung der Funktion der Akkorde, von der Chromatik und Enharmonik Gebrauch und verkleidet dadurch seine Harmonien oft derartig, daß das Auge über ihren Sinn und Zusammenhang sich täuschen läßt. Die Quintessenz der Harmonik Chopins enthalten seine Mazurken, die eine Hauptforderung der Kompositionslehre: Auf einfacher Grundlage das Komplizierte f o l g e r i c h t i g entwickeln! in bewundernswerter Weise erfüllen. Ihr eingehendes Studium, nach Art der folgenden Analysen, sei dem Kunstjünger angelegentlich empfohlen. Betrachten wir zunächst die jeden Hörer frappierende Stelle aus der *B* dur-Mazurka, op. 7, No. 1 (vgl. Beispiel 85).

85.



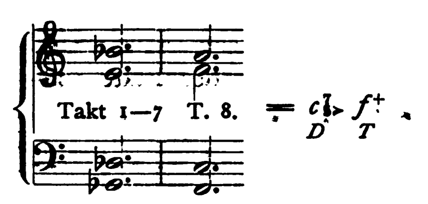


Durch den Augenschein verleitet, wird man sie auf den ersten Blick als Orgelpunkt auf *Ges* interpretieren, wofür auch spricht, daß *b*, die Terz des *Ges* Dur-Klanges, einen konsonanten Bestandteil der Melodie zu bilden scheint (im zweiten, vierten und sechsten Takt). Dasselbe gilt aber auch von *e*, das in den ersten sieben Takten, neben dem *b*, sogar als Träger der Melodie erscheint:



Offenbar fällt dem *b* die Rolle des Vermittlers zwischen den beiden sich bekämpfenden Harmonien des Basses und der Melodie zu, deren enge Verwandtschaft nur durch das *des* des Basses verdeckt wird. Setzen wir für diesen Ton *c* ein, so bleibt der harmonische Sinn der Stelle unangetastet, ein Beweis, daß sie nicht im Sinne der Harmonie von *Ges* dur zu verstehen ist.

Das Rätsel wird im achten Takte gelöst, durch den sich *ges*, *des* und *b* als Vorhalte der kleinen Sekunde vor *f*, *c* und *a* ausweisen. Dadurch wird auch die bedeutsame Rolle erklärt, die *e* in den ersten sieben Takten der Melodie spielt: als **Leitton** zu *f*, resp. als Terz der *D* von f^+. Der harmonische Inhalt dieser acht Takte läßt sich demnach zusammenfassen in die kurze Formel:



Das Ganze entpuppt sich als Parenthese zwischen dem tonischen Dreiklang in Takt 44 und 54 der Mazurka und als eine besonders stark ausgeprägte Form der Dominante der Dominante: $c^{7>}$ — f^{7} — b^{+}.

Eine harmonisch hochinteressante Stelle enthält die Mazurka op. 17, No. 2 (vgl. Beispiel 86, Beilage VII). Sie läßt sich ungezwungen deuten als ein Orgelpunkt auf *G* (als Tonika), im Sinne eines Wechsels zwischen $g^{9>}$ und g^{+} mit Einstellung der kleinen und großen Obersekunde für die Prim (vgl. Beispiel 87 B), aber auch als ein Wechsel zwischen f^{-} (als *S*) und g^{+} (als *D*), resp. zwischen d^{7} (als Dominante der *D*) und g^{+} (als *D*) (vgl. Beispiel 86 C).

Die Mazurka, op. 17 No. 4 ist besonders reich an Scheinharmonien, die mehrmals die Harmoniebewegung bis zur Unkenntlichkeit entstellen und der Komposition einen exotisch-phantastischen Charakter geben. Für die Analyse dieser Mazurka ist ihre Tonalität entscheidend (vgl. Beispiel 87, Beilage VII). Einleitung und Coda schließen anscheinend in *F* dur, für welche Tonart auch das obstinat wiederholte f^{1} der Takte 5—7, 13—15 zu sprechen scheint. Dagegen fällt in die Wagschale, daß alle Teilschlüsse höherer Ordnung (Takt 20, 36, 60, 108) die Kadenz e^{7} a^{-} zeigen. Entscheidend für die *a* moll-Tonalität sind die Takte 11—14, 27—30, 44—46 und besonders 91—94.

Höchst wahrscheinlich sind die vier einleitenden Takte und der Schluß erst nach den Takten 91/92 entstanden, die nur als Dominantharmonie von *a* moll erklärt werden können: Die kleine None *f* der *D* wird in Takt 93 zur Terz der *S* von *a* moll umgedeutet; der folgende Takt bringt aber nicht die erwartete *T*, sondern eine Verkleidung der Tonika, in Form der für die Quint eingesetzten kleinen Sext. In ähnlicher Weise enthüllt sich das

e moll in Takt 8 als c^{+} (*h* eingestellt für *c*), d. h. als *T* der Dg^{7} in Takt 7. Die Erklärung der Takte 108—116 ist jetzt leicht:

a^{-}	h^{7}	$\overset{5>}{\cdot\cdot}$	e^{7}	$\overset{5>}{\cdot\cdot}$	a^{7}	d^{7}	d^{-6}	a^{-}
$T=S$	D		$T=$	D	$T=D$	$T=$	S	T

(vgl. Bsp. 88, Beil. VII.)

ebenso die des Schlusses, der wie eine Frage in Form eines unaufgelösten Vorhalts ausklingt. Wie hier *f* als Vertreter des *e* gehört werden muß, so umgekehrt *e* als Vikariat für *f* in Takt 9, 37 und 89 der Mazurka op. 24, No. 2.

Vielleicht wollte Chopin beim Übergang vom vierten nach dem fünften Takt die stufenweise Quintenparallele vermeiden, die durch Einsetzung des *e* für *f*, wie sie alle Parallelstellen aufzeigen, entstehen würde. Möglicherweise wollte er aber den Hörer über die Subdominantbedeutung des f^{+} bei seinem ersten Auftreten nicht im Zweifel lassen.

In Takt 89 deutet Chopin die Scheinharmonie f^{+} geistreich zur Moll-Tonika (a^{-}) um (als Auflösung des e^{7} in Takt 88), läßt den Hörer über ihre wirkliche Bedeutung als ^{+}S aber nur während der ersten zwei Viertel in Zweifel. Die vorhergehenden Takte sind ein charakteristischer Beleg für Chopins Behandlung der Enharmonik (vgl. Beispiel 89). Über die Funktionsbedeutung der Akkorde ist kein Zweifel möglich: Takt 84 *es* moll als *T*, Takt 85/86 as^{-6} als *S*, Takt 87 b^{7} als *D* mit Vorhalt der kleinen Sekunde resp. None (*h* = *ces*), die in Takt 88 zur Quint der D^{7}-Harmonie von a^{-} umgedeutet wird, gleichzeitig mit der Septime *as*, die sich enharmonisch in die Terz von e^{7} verwandelt.

Besonders reich an Scheinharmonien ist op. 24, No. 4. Den Versuch einer Interpretation der schwierigsten Stellen dieser Mazurka findet man in Beispiel 90, a—e).

Da Chopin eine lebendige Mitwirkung der Phantasie vom Hörer fordert, deutet er Modulationen zuweilen nur melodisch an, z. B. in op. 33, No. 4, Takt 23/24, wo *g*, das vorher Quint der Tc^{+} war, zur Terz des *e* moll-Akkords, der Unterdominante von *h* moll, umgedeutet werden muß (vgl. Beispiel 91). Das Sinken der Tonart um einen Halbton verlangt bei der Parallelstelle Takt 47/48 dagegen, daß *g* im folgenden Takt zur Terz

des *Es* dur-Akkords, der *S* von *B* dur, und das *fis* in Takt 24, enharmonisch verwechselt, in Takt 48 zur None der *D* f^+ resp. zur Terz der Moll-Subdominante von b^+ umgedeutet werde. Die Takte 186—193 dieser Mazurka (Beisp. 91 B) zeigen große Ähnlichkeit mit der merkwürdigen Stelle Takt 72—79 aus op. 30, No. 3 (Beisp. 92 A), bei welcher Gelegenheit auf die Takte 39—48 dieser Mazurka hingewiesen sei (vgl. Beisp. 92 B).

Eine sehr freie Behandlung der tonalen Funktionen zeigt die Mazurka op. 41, No. 2. Die Tonart des Stückes ist *e* moll, das aber erst im vierten Takt eintritt, vorbereitet durch seine Dominanten und die *D* der *S* (Takt 1). Die Takte 17—56 sind zu erklären als eine orgelpunktartige Umschreibung der h^+-Harmonie, neunmal kadenzierend auftritt. Offenbar war es die Absicht die des Komponisten, durch diese vielfachen Wiederholungen den Dominantcharakter der Harmonie zu unterstreichen und den grandiosen Septimenakkord auf *e* (Takt 57) vorzubereiten, der in genialer Weise, vollständig unerwartet, in den Anfang der Mazurka zurückführt.

Als Anfang der Mazurka op. 56, No. 1 ist ihr 13. Takt zu bezeichnen, zu dem die vorhergehenden zwölf Takte eine in drei verschiedenen Tonarten (h^+, a^+, g^+) kadenzierende Einleitung bilden.

Manche Orgelpunkte Chopins lassen sich leicht als ein Zusammenprallen mehrerer Harmonien und als gegenseitiges trotziges Behaupten ihrer Funktionen interpretieren (vgl. op. 56, No. 2, Takt 6, 15, 19, 53—56; ferner op. 63, No. 1, Takt 70—73 mit Takt 78—81 und Takt 90—92).

Als ausgezeichnetes Material für die Analyse sind auch die Préludes Chopins zu empfehlen, die in kondensierter Form einen großen Reichtum harmonischer Finessen bergen. Der Schüler bearbeite sie alle in derselben Weise, wie die erste Nummer der Sammlung (vgl. Beispiel 37, Beil. I) und bemühe sich besonders, den Zusammenhang der Funktionen dem Auge kenntlich zu machen. An einigen Stellen (z. B. im drittletzten Takte der No. 4, ferner im siebenten, achten, neunten, zehnten und 22. Takt der No. 8) macht sich eine Korrektur der Orthographie Chopins

nötig, deren Berechtigung sich aus dem Klangschlüssel ergibt. Es empfiehlt sich, die Nummern 2, 4, 8, 9, 10, 19, 21 erst nach den übrigen zu analysieren.

Die unvermittelte Aufeinanderfolge der Harmonien $\not{d}^{7}$ des^{+} in Takt 24/25 des 22. Präludiums ist als jähes Abbrechen der harmonischen Beziehungen auch äußerlich kenntlich zu machen: durch ⁀ \\ (nach Riemanns Vorschlag). Die Takte 25—32 werden dadurch als Parenthese charakterisiert, durch die die Folge *D T* (Takt 24 und 33) in Form der Wiederholung der vorhergehenden Periode unterbrochen wird.

Zu unterscheiden von solcher Suspendierung der Auflösung einer Harmonie ist ihre wirkliche Überspringung, durch die besonders Schubert eigenartige Wirkungen erzielt, und die sich an der Einleitung zu Tausigs „Caprice“ über den Walzer: „Man lebt nur einmal“ von J. Strauß, vortrefflich erläutern läßt (vgl. Beispiel 93, Beilage VI).

Das Stück hat zwei Einleitungen (Takt 1—29 und Takt 30 bis 57), die beide von der Tonika c^{+} ausgehend, nach zehn Takten den Anfang des Themas in der Moll-Tonika wiederholen und schließlich, nachdem sie eine Reihe Tonarten, in buntem Wechsel kadenzierend, „mit Humor“ durchlaufen haben, auf der D g^{7} Atem schöpfen. Höchst originell hat Tausig die „überschäumende“ Lebenslust, die burschikos über unbequeme Schranken hinübersetzt, musikalisch illustriert durch Überspringen der erwarteten Auflösung (vgl. Zeile 1 und 3 mit Zeile 2 und 4).

Bei dieser Gelegenheit sei auf das Gegenteil des Überspringens einer Harmonie: auf das Einschieben einer überzähligen Harmonie aufmerksam gemacht. In seiner großen *Es* dur-Sonate schreibt Haydn kurz vor Schluß des ersten Teils



Die Harmoniebedeutung des 1., 3., 4. und 5. Taktes ist unzweideutig S | D^{6}_{4} | D^{7} | T. Ebenso unzweideutig wäre

97. 

Der Schritt *ces* | *b* wird aber durch ein Melisma unterbrochen, das die klare melodische Zeichnung verwischt und als Bruch in der Stimmführung empfunden wird. Der Vorhaltscharakter des zweiten Taktes zum dritten ist unverkennbar. Seine frappierende Wirkung liegt darin, daß er beim Hörer das Gefühl des gewaltsamen Hinabdrückens und Verzögerns eines erwarteten Tones hervorruft, das beim Vortrag nicht durch *decrescendo* abgeschwächt, sondern im Gegenteil durch *molto crescendo* und *ritardando* noch verstärkt werden sollte.

Eine Menge ähnlicher, auf das äußerste gestraffter Vorhalte findet sich in Chopins stürmischer Etüde op. 10, No. 1 (vgl. Beispiel 98, Beilage VIII). Das rapide Tempo gestattet, als Zählzeiten ganze Takte anzunehmen, wodurch das Notenbild an Übersichtlichkeit sehr gewinnt.

Der Schüler ist jetzt genügend vorbereitet, Kompositionen Liszts zu analysieren.

Da sich besonders seine Consolations durch harmonische und rhythmische Subtilitäten bei übersichtlicher Form auszeichnen, ist ihre gründliche Analyse höchst empfehlenswert, außerdem für das Verständnis der sinfonischen Dichtungen Liszts absolut erforderlich. Wir beginnen mit der Erklärung der sechsten Consolation, deren metrischer Aufbau streng periodisch ist.

Nach zwei einleitenden Takten folgen:

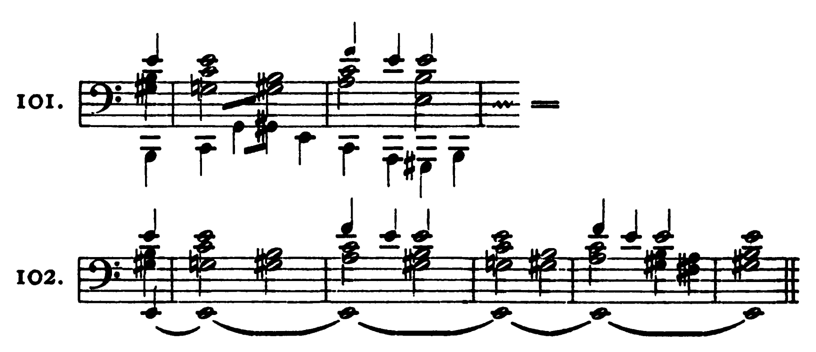
16	Takte	in	*E* dur,	die (Takt 19—34) wiederholt werden,
8	„	„	*F* moll	(Takt 35—42),
8	„	„	*Fis* moll	(„ 43—50),
16	„	„	*Gis* dur	(„ 51—65 resp. 68 mit anschließender Kadenz),
16	„	„	*E* dur	(„ 69—84: genaue Wiederholung von Takt 3—18 resp. 19—34),
16	„	*Coda* in	*E* dur	(„ 85—100).

Das ganze Stück ist eine kunstvolle Variation der Kadenz

99. T S D T die aber durch Vorhalte verbrämt wird:



Takt 66—68 ist die Kadenz — gegen den Augenschein — nicht als h^7 zu interpretieren, sondern als *gis*^{7}, d. h. als D^7 von *cis*-moll, der Parallele der Tonart *E* dur. Die erwartete Auflösung tritt aber nicht ein, sondern Liszt knüpft, *cis* moll überspringend, in Takt 69 an das *gis*$^+$ des Anfangs (Takt 3) wieder an. Die *Coda* (Takt 85—100) ist als Orgelpunkt auf der Prim der Tonika (*E*), leicht verständlich:



Die erste Konsolation ist besonders reich an harmonischen Feinheiten aller Art; vgl. z. B. Takt 10/11 mit Takt 12/13. In beiden Fällen bedeutet die halbe Note e^2 einen Vorhalt; in beiden Fällen ist der Auflösungston dieses Vorhalts die melodische Folge des vorhergehenden *cis*.



Liszt ändert bei der Wiederholung den Auftakt, um noch einen Vorhalt zu dem Vorhalt e^2 bilden zu können, weil es ihm

von Wichtigkeit ist, daß Takt 13 im **dissonanten** Sinne (nicht als g^{+}) aufgefaßt werde: als D_{4}^{6}-Akkord, der, durch Vorhalte verklausuliert, erst drei Takte später in die *7* g^{+} aufgelöst wird.

(Takt 16.)

104.

(Beisp. 105, Beil. VIII.)

Die zweite Konsolation enthält Takt 4/5 eine Harmoniefolge, die als Funktion höchst selten ist:

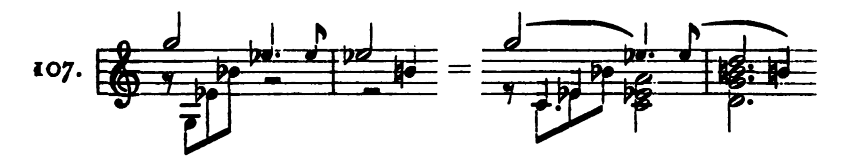
$$7\ (=S)\ |\ \underbrace{D \text{ der } D\ |\ {}^{-}S}_{\text{T. 4/5.}}\ |\ D_{4}^{6}\ |\ D^{7}\ |\ T$$

(T. 3.)

Die Aufklärung bringt die Parallelstelle Takt 12 ff., wo statt des $^{6}_{4}$-akkords auf *h* der $^{6}_{4}$-akkord auf *g* eintritt, was eine **nachträgliche** Umdeutung des a^{-6} (Takt 13) zu f^{+} erfordert:



Auch die Überspringung der Auflösung des dissonanten c^{2} in Takt 6 hat Liszt geistreich in Takt 14 motiviert. Große Anforderungen an die Phantasie des Hörers stellen die Takte 54 ff. Dem Zusammenhang und der Melodie nach kann Takt 54 nur als ${}^{-}S$ von g^{+} verstanden werden. b^{1} verflattert gleichsam, ohne sich nach *a* aufzulösen:



In Takt 54 muß die Prim *g* sofort enharmonisch zur Terz von *dis* umgedeutet werden: *es*$^+$ ≡ *dis*$^+$ | *gis*$^-$ ≡ | *e*$^+$ *fis*^{7} | *h*$^+$
D *T* ≡ *S* *D* *T*

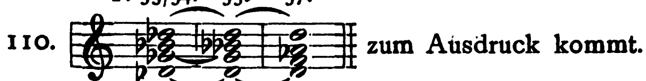
Vgl. ferner Takt 62/63 mit Takt 66/67, und Takt 68/69 mit Takt 72/73. Takt 62—65 ist eine Wiederholung von Takt 58—61 in Terzen (vgl. Beispiel 108, Beilage VIII). In Takt 66 würde *dis* statt *d* das Verständnis erleichtert haben.

109. 

Liszt wollte aber absichtlich den Hörer in der Annahme täuschen, Takt 65/66 sei die genaue Wiederholung von Takt 61/62. Durch *d* ist außerdem der Vorhaltscharakter zu *es* besser gewährt, analog dem *d* (= *cisis*) *dis* in Takt 62/63.

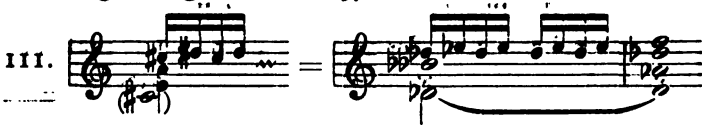
Die dritte Konsolation bietet der Analyse nur am Schlusse Schwierigkeit. Durch das Auge verführt, verliert das Ohr in Takt 56 leicht den tonalen Zusammenhang, der trotz der seltsamen Orthographie Liszts vorhanden ist und in der einfachen Formel

T. 53/54. 55. 57.

110. 

zum Ausdruck kommt.

Durch Einsetzung des *fes* für *ges* in Takt 55 beabsichtigte der Komponist nur, den Vorhaltscharakter dieses Taktes zu Takt 57 nachdrücklich hervorzuheben. Takt 56 knüpft in der Mitte an den Anfang des 55. Taktes an und leitet in Form eines Trillers ungezwungen in Takt 57 über:

111. 

Die vierte Konsolation ist die komplizierteste und harmonisch interessanteste von allen. Die Haupttonart *des*$^+$ wird, mit Ausnahme einer kurzen Ausweichung nach der Mollparallele (Takt 9/10), in den ersten 15 Takten streng festgehalten. Nur durch zwei modulierende Takte getrennt, erscheint das Haupt-

thema in Takt 17 unerwartet, aber harmonisch vollkommen korrekt, in *D*dur. Man beachte die geistreiche Art, mit der Liszt Takt 15—17 aus der zweiten Hälfte des Themas (Takt 4/5) entwickelt:

112.



Schon nach zwei Takten erscheint das Thema wieder in seiner ursprünglichen Tonart *Des*dur. Diese Rück-Modulation ist in genialer Weise dadurch bewirkt, daß die auffallende Dehnung in Takt 3 an dieser Stelle (Takt 19) harmonisch und rhythmisch anders gedeutet wird: In Takt 3 spielt sie sich auf der 5 der *T* ab, Takt 19 aber auf der 1 der *D*. Der Auflösungston der Dehnung (ursprünglich die 3 der *T*) wird dabei um einen Halbton erniedrigt, weshalb das Ohr, veranlaßt durch den Dominantcharakter des a^+ (in Takt 19) sich das darauffolgende *f* als Terz einer Moll-Tonika zurechtlegt: 113.

Sofort wird aber das Ende zum Anfang einer neuen Phrase und die erwartete Mollterz zur Durterz umgedeutet, in genauer Nachbildung des Anfangs:

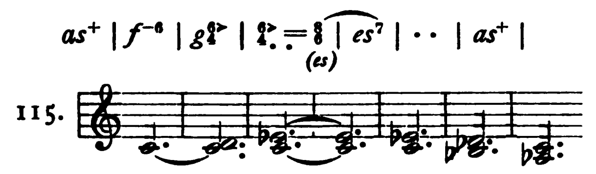
114.



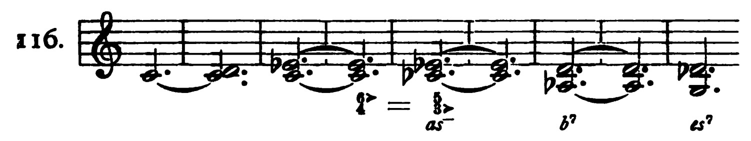
Auch während der kühnsten Flüge seiner Phantasie verliert Liszt die Tonalität nicht aus dem Auge. Das Verständnis seiner Kompositionen verlangt aber eine sehr rege Mitwirkung der Phantasie des Hörers, häufiges Ergänzen (z. B. der Auflösung von Vorhalten), schnelles Umdeuten, scharfes Unterscheiden zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem, zwischen Figuration

und Klangbestandteil und sehr sensibles Gefühl für Dynamik, nebst einem starken, schnell sortierenden Gedächtnis.

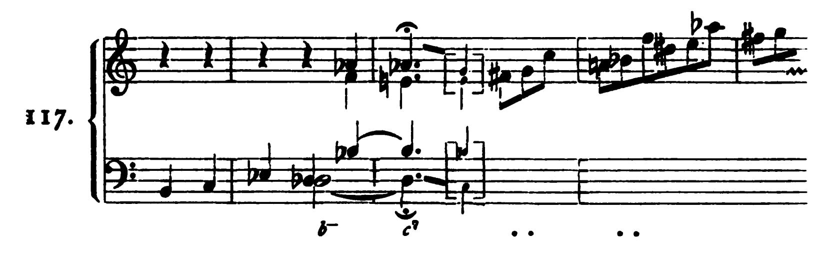
Eine Analyse seines *Valse Impromptu* (erleichterte Ausgabe, Peters) zeigt den Komponisten der Konsolationen von einer neuen Seite. Es sei zunächst auf eine interessante Parallelstelle auf Seite 4 hingewiesen. Die Harmoniefolge von Takt 4 an ist:



die auf Zeile 5 so variiert wird:



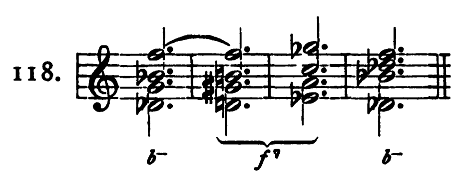
Vexierend für Auge und Ohr ist die zwischen dem Schluß in *C* dur (S. 5, Mitte) und dem Wiederanfang des Walzers (S. 6, Z. 3) eingeschobene Parenthese, ein Wechsel zwischen b^- und c^7, zwischen Moll-*S* und *D*. Hieraus erklärt sich auch der seltsame Akkord unter der Fermate und die sich ihm anschließende Figuration:



Im Begriffe, sich in die *D* aufzulösen, bleibt die *S* in plötzlicher Erstarrung stehen, wie bestürzt über die unausweichliche Quintenparallele $\frac{as-g}{des-c}$, um danach mit Gelächter über sie hinwegzufliegen.

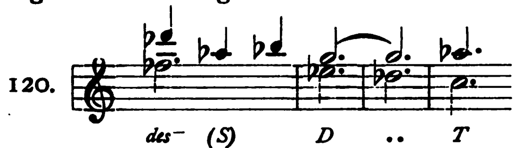
Die Pausen S. 6, Takt 6 und Takt 8 sind nicht als ein

Überspringen der *D* (c^+) zu verstehen, sondern als neckende Vorbereitung auf den Wiedereintritt des Themas:

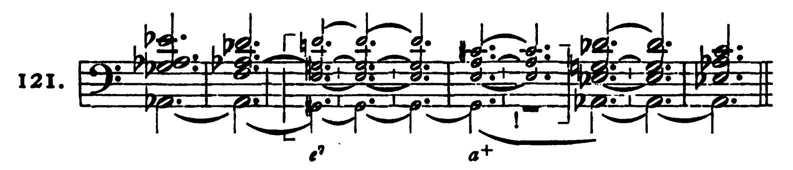
118. 

Von echt Lisztschem Esprit ist ferner die Einschiebung eines Halbsatzes in *H*dur zwischen *T* und *D* von *As*dur auf S. 9. Die Stelle ist sorgfältig zu vergleichen mit ihrer Parallelstelle S. 5, Z. 1/2. Durch Einsetzung des *h* (im letzten Takt auf S. 8) für *c* (S. 5, Takt 5) wird der Akkord f^{-6} enharmonisch zu cis^7 umgedeutet, an den sich zwanglos der $\frac{6}{4}$-akkord auf *fis* anschließt, während f^{-6} sich in den $\frac{6}{4}$-akkord auf *g* auflöste.

Auch der anscheinende Ruck in der Harmonie: von fis^7 nach $es^{(7)}$ (S. 9, Takt 8/9) 119. läßt eine tonal befriedigende Erklärung zu:

120. 

Abermals in Form einer Parenthese wagt es Liszt später (S. 9, Z. 5 ff), sogar den Grundton des Orgelpunkts — die Prim der *T* — enharmonisch zur Terz eines D^7-Akkords umzudeuten

121. 

Man beachte, daß der Orgelpunkt die tonalen Harmonien scharf ausgeprägt zeigt, als *T S D T*, daß aber trotzdem beide

Dominanten als Vorhalte zur *T* verstanden werden können, ja müssen:

122.

Derartige Kombinationen, die bis an die äußerste Grenze der tonalen Auffassung gehen, sind nur innerhalb eines festgefügten harmonischen Rahmens möglich, entweder — wie in unserem Falle — in der orgelpunktartigen *Coda* einer Komposition, oder in phantastischen Einleitungen, die eine Tonart erst in weiten Bogen umkreisen, ehe sie sich in ihr festsetzen. (Vgl. Beisp. 93.)

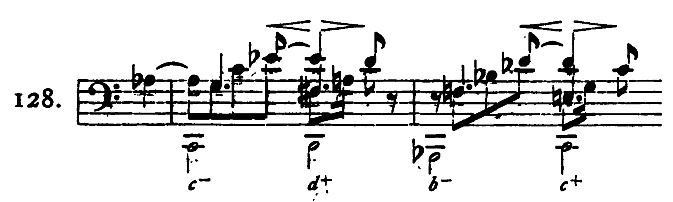
Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung derjenigen Komposition Liszts, die als seine „großartigste harmonische Tat" bezeichnet worden ist: seiner Faust-Sinfonie. Besonders hat ihre Einleitung große Berühmtheit erlangt. (Vgl. Beilage X.) Nach der Meinung aller Kritiker baut sie sich auf einer Folge übermäßiger Dreiklänge auf. So sagt z. B. Graf Laurencin: „Der erste Satz dieses in jeder Richtung gewaltigen Tonwerkes hat den übermäßigen Dreiklang zu seiner entschiedensten Exposition, Verwicklung und — fast möchte man sagen — auch zu seiner Katastrophe". In der Tat scheinen die 22 einleitenden Takte die Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie, die übermäßige Dreiklänge als Träger der Harmonie gar nicht anerkennt, vollständig umzustoßen. Wir hoffen aber, vorurteilslose Leser gerade durch die Analyse jener Stelle von der Richtigkeit dieser Lehre zu überzeugen.

Offenbar ist Liszt bei der Konzeption der Einleitung von Gehörsvorstellungen ausgegangen. In der Absicht, Fausts Seelenzustand in Tönen zu zeichnen, notierte er, unbekümmert um Tonalität und Orthographie, eine Reihe dissonanter Intervalle, die den Eindruck des Unbefriedigten, Gequälten, Rast- und Friedlosen machen sollen. So bunt das Notenbild auf den ersten Blick erscheint, so chaotisch alles durcheinander klingt, so deutlich läßt sich nachweisen, daß die ganze Einleitung auf einem höchst einfachen, melodischen Leitmotiv aufgebaut ist: dem

Halbtonschritt nach unten. Vom vierten Takte ab erklingt er ohne Unterlaß; er bildet aber sogar den wesentlichen Inhalt der ersten drei Takte, deren Gipfeltöne folgende Melodie zeigen:



Selbst ein Ohr, daß im Ordnen und Auswählen von Gehörempfindungen ungeübt ist, wird den engen Zusammenhang herausfühlen, in dem der erste und zweite, sowie der dritte und vierte Ton dieser Melodie zueinander stehen, obgleich sie zeitlich getrennt sind. Es wird d^1 als notwendige Folge von es^1, und c^1 (Takt 2) als notwendige Folge von des^1 hören. Ein Musiker wird sich die beiden ersten Takte etwa so zurechtlegen:



Er vergleicht nicht nur die Gipfeltöne jedes Taktes miteinander, sondern auch die beiden tiefsten Töne, während er die beiden Mitteltöne (im Original *h* und *b*, *a* und *gis*) nicht aufeinander bezieht, wenigstens nicht als notwendige Folge (für das *b* in Takt 1 könnte man, ohne den Sinn der Stelle wesentlich zu ändern, auch *a* oder c^1 einsetzen). Wir sahen schon früher, daß einzelne Töne einer Melodie oder Harmonie eng aufeinander bezogen werden, andre nicht und daß der Intervallsinn bei ihrer Auswahl nicht allein entscheidet. Die Psyche (resp. die Phantasie) gruppiert sie, und zwar nicht nach dem Wohlklang, sondern nach dem Sinn, weshalb sie Leichtverständliches dem Schwerverständlichen vorzieht, Irritierendes ausscheidet oder umdeutet und Überflüssiges gleichsam über Bord wirft.

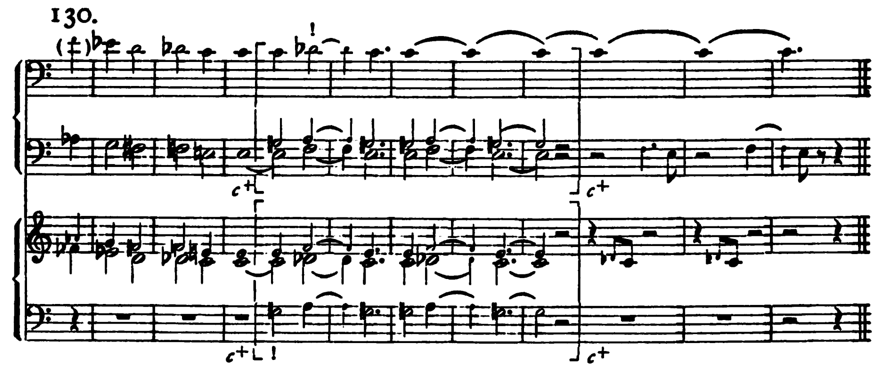
*) Liszts Orthographie ist nicht frei von Widersprüchen und Ungleichheiten (vgl. Takt 4/5 mit Takt 15/16, Takt 7—11 mit Takt 18—22, wo seine Notierung sogar die Intervallbedeutung ändert).

Ebenso wie nur ein Teil der Worte beim Hören oder Lesen vom Bewußtsein registriert wird, müssen Intelligenz, Sensibilität und Phantasie den Rohstoff, der ihnen in Form von Tonempfindungen zugeführt wird, erst verarbeiten.

Die Melodie der ersten elf Takte bekommt, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, folgende einheitliche Physiognomie:



Die „übermäßigen Dreiklänge" der ersten drei Takte sind total verschwunden, ein Beweis, daß sie nur eine nebensächliche Zufallsbildung sind. Als Kern der Einleitung enthüllt sich eine chromatische Melodie in kleinen Sexten (resp. in großen Terzen):



aus der außerdem hervorgeht, daß es möglich ist, die 22 Takte lange Einleitung im Sinne einer einzigen Harmonie: als Orgelpunkt auf *C* zu deuten. Diese Auffassung wird nur durch den

schielenden Charakter des Anfangstones erschwert, der sich zu Beginn des ersten Taktes abwärts, im vierten Takt aber nach oben auflöst und das nach einem Ruhepunkt suchende Ohr wiederholt (s. Mitte des fünften und siebenten Taktes) daran hindert, den *C* dur-Dreiklang, der zum Greifen nahe fortwährend vor dem Hörer einherschwebt, als Tonika zu empfinden:

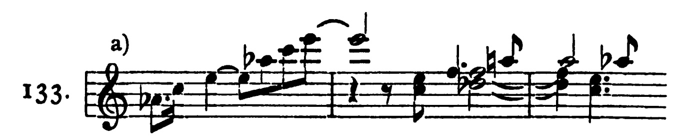


Das Zweideutige dieses Tones kommt besonders in der zweiten Hälfte der Einleitung zum Ausdruck.

Von Takt 13 an wird er nur als *as* notiert, offenbar deshalb, um die Auffassung der Takte 13—18 im Sinne der *C* dur-Harmonie zu erleichtern:



Erst dadurch wird verständlich, weshalb Liszt die letzten acht Takte der Einleitung um eine große Terz tiefer transponiert und statt

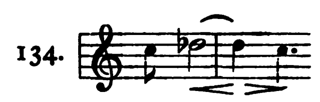


so schreibt:



Diese Korrektur enthält den Schlüssel für das Verständnis des harmonischen Aufbaus der ganzen Einleitung. Bei seiner großen Gewissenhaftigkeit in der thematischen Arbeit hätte Liszt

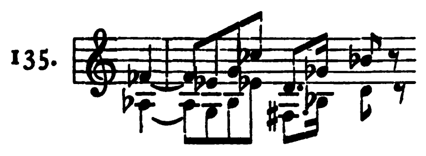
diese Variante, durch die die melodische Zeichnung beträchtlich verändert wird, nicht geschrieben, wenn dadurch zugleich die Harmonik sich verschoben hätte. Dies ist aber nicht der Fall, denn sowohl bei 133a) als bei b) liegt der Nachdruck — melodisch und harmonisch — auf dem Motiv

134. 

dem Liszt, wie aus der gewissenhaften dynamischen Bezeichnung der Takte 4—5 hervorgeht, große Bedeutung beilegt. Durch die oben erwähnte fast unbemerkbare Änderung gelang es Liszt, dem Schluß der Einleitung (Takt 13—22) den Charakter als Dominante (zu *f* moll, Takt 23) aufzuprägen.

Über die harmonisch gleiche Bedeutung der Takte 3—11 und 13—22 kann kein Zweifel sein, trotz der nicht einheitlichen Orthographie (Takt 5: *cis* = *des*, *gis* = *as*). Aber während wir in der ersten Hälfte *C* dur als Tonika hören, wird es in der zweiten Hälfte der Einleitung zur *D* umgedeutet; es wechselt seine Funktion.

Da Liszt von der poetischen Idee ausgeht, von Faust, dem „Mysterium", wie es Goethe nannte, läßt er vielleicht absichtlich den Hörer über die Tonart der Einleitung im Zweifel und führt den Spieler durch seine Orthographie darüber irre, denn nur wenige Leser werden bemerken, daß Takt 11/12 eine klanglich genaue Nachahmung von Takt 1 in der höhern kleinen Sext ist:

135. 

Das den zweiten Teil der Einleitung beginnende e^1 bildet nicht die akustisch reine Oktave des den ersten Teil schließenden Tones, sondern dessen verminderte None.

Liszt notierte e^1 nur aus Gründen der leichteren Intonierung. Aber auch *fes* ist, im tonalen Sinne, nur als Vikariat für *f* ver-

ständlich, als Vorhalt zur Terz von *C* moll, ähnlich wie das beginnende *as* Vorhaltscharakter zur Quint von *C* moll hat. So wenig *as* in Takt 1 ein untergelegtes *fes* verträgt, so sehr erschwert in Takt 12 *fes* oder gar *e* die richtige harmonische Auffassung, so ungezwungen stellt aber Liszt durch *e* in Takt 11/12 den melodischen Zusammenhang zwischen den beiden Teilen der Einleitung her.

Nun erst erklärt sich, weshalb Liszt den zweiten Teil der Einleitung nicht mit c^1 beginnt, wodurch die besprochene Motivänderung (vgl. Beispiel 133) unnötig würde:

136. 

Die Originalität und frappierende Wirkung der Einleitung zur Faust-Sinfonie besteht darin, daß dem Hörer auf der einfachsten und zugleich streng tonalen Grundlage ein phantastisches Klangbild vorgezaubert wird, eine Fata Morgana, durch die anscheinend die Gesetze der musikalischen Perspektive auf den Kopf gestellt, in Wirklichkeit aber glänzend bestätigt werden.

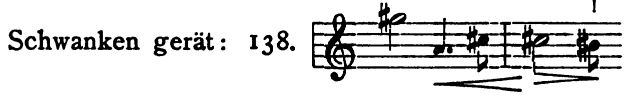
Wer jedoch diese geniale Stelle als eine Folge „übermäßiger Dreiklänge“ interpretiert, nimmt ihr alle Zartheit, Phantastik und Grazie. Die Kompositionen Liszts wollen mehr mit der Phantasie, als mit dem Verstand analysiert sein. Ihr Verständnis erfordert eine große Fähigkeit, Angedeutetes zu vervollständigen, gleichsam durch Hüllen hindurchzuschauen. Nur anscheinend verletzt Liszt häufig die Schulregeln des Satzes. In Wirklichkeit ist die Logik seiner Harmonik und seine Konsequenz in der Entwicklung der Motive bewundernswert und mustergiltig. Als einen Versuch, die Verschleierungen seiner Notation hinwegziehend, die Tonalität der Einleitung seiner Faust-Sinfonie zu enthüllen, wolle man das Folgende beurteilen:

137.



Diese Interpretation ist nur die harmonische Ausarbeitung der melodischen Skizze, welche Beisp. 129 zeigt.

Schon dort wurde der irritierende Wechsel zwischen *gis* und *a* als eine rein melodische Ausbiegung gekennzeichnet, als obstinate Ausweichung vor dem natürlichen und leichtverständlichen *g*, der Quint der Harmonie. Durch eine andre Auffassung wird die Tonalität der Einleitung schwer erschüttert, die ohnehin durch die Melodie in Takt 4/5 schon stark ins Schwanken gerät: 138.



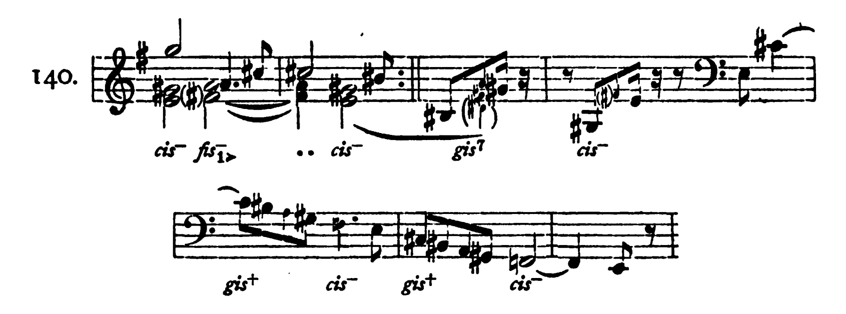
Das durch Liszts Notation nicht beeinflußte Ohr ist umso mehr geneigt, diese Stelle im Sinne der *Cis* moll-Harmonie zu verstehen, als der Komponist vor der Wiederholung dieses Motivs in der tiefern Oktave (Takt 6) den Klageruf

139.



erklingen läßt, der eine Auslegung im Sinne von gis^7 (der *D*-Harmonie von *Cis* moll) nahelegt. Wie stark dadurch die Tonart der folgenden Takte gefährdet ist, zeigt die folgende Fassung:

140.



Ohne Zweifel hat Beispiel 137 vor dieser Analyse nicht nur den Vorzug der tonalen Einheit, sondern auch den der Leichtverständlichkeit und der Konsequenz in der Folge der Harmonie. Zum Schluß wagen wir es noch, die Verlegung einiger Taktstriche vorzuschlagen. (Vgl. Beispiel 141, Beilage X.) Für die, den Bewegungen des Dirigenten mit den Augen folgenden Hörer gewinnt die Einleitung dadurch an plastischer Kraft und steigert sich zu wahrhaft „sprechendem" Ausdruck.

Den Beschluß unsrer Studien möge die Analyse von zwei der kunstreichsten und intimsten Kompositionen Richard Wagners bilden: der Einleitung zu Tristan und Isolde und des Vorspiels zu den Meistersingern von Nürnberg, in denen sein beispielloses Ausdrucksvermögen, die Eigenart seiner Technik, seiner Harmonik, seiner Motivbildung, seiner Architektur, sich im hellsten Lichte zeigt. Ein einziger Blick auf unsre harmonische Skizze dieser Meisterwerke überzeugt den Leser von der Verschiedenheit beider in Bezug sowohl auf musikalische, als auch dramatische Charakteristik (vgl. Beispiel 142, Beilage VIII, mit Beisp. 143, Beil. IX).

Dort: peinigende Chromatik, unruhig wogende Modulation, ein Übermaß alterierter Akkorde, unerhört weit gespannte Vorhalte, bald stockende, bald nervös pulsierende Rhythmen, obstinates Vermeiden aller Ruhepunkte!

Hier: gravitätische Rhythmen, langatmige, kraftstrotzende, liebevoll verbrämte Melodien, echtes Meisterbehagen an motivischer Kleinarbeit und reichliche Orgelpunkte, über denen die Bläser mit den Streichern schäkern. Wer Sinn für musikalischen

Humor hat, wird sich ergötzen an den köstlichen ironischen Zwischenspielen und den gutmütigen Verspottungen des Zopftums in der Kunst. Er wird in den Takten 121—123 den Stift Beckmessers kreischen hören, der unter dem Beifallsnicken der gestrengen Herren von der Tabulatur die kecke Harmoniefolge $g^{7}\ g^{6}_{4}\ as^{6} \mid b^{6}_{4}\ es^{+} \mid as^{+}\ c^{-}$ erzürnt ankreidet.

Obgleich unsre Analyse den harmonischen Reichtum beider Partituren nur sehr unvollkommen wiedergibt, weil sie sich absichtlich auf die Konturen der melodischen Zeichnung beschränkt, so ermöglicht sie doch, mit Hilfe der Phrasierung, gerade deshalb einen überraschenden Überblick über die reiche Gliederung des Aufbaues und vermag das Verschlingen der Motive plastisch zu veranschaulichen. Der architektonisch sehr kunstvolle Aufbau des Tristan-Vorspiels wird sogar erst durch sie klargelegt: In den Takten 71—90 (= Takt 35—43 der Analyse) erzielt Wagner auf sehr einfache Weise eine großartige Steigerung im Ausdruck dadurch, daß er Takte von zwei, drei, vier, fünf und sechs Zählzeiten höherer Ordnung (= ♩.) unmittelbar auf einander türmt, was er aber in der Partitur für das Auge gar nicht sichtbar macht.

Warmblütige Dirigenten pflegen diese Takte — durch intensive Phrasierung — im Sinne unserer Lesart zu interpretieren, wovon man sich durch Nachlesen in der Analyse während einer Aufführung überzeugen kann. Dabei wird auch der geschulte Musiker an sich erfahren, daß er durch solche Analysen lernt, genauer zu hören und sorgfältig auf den Zusammenhang der Motive zu achten.

Möge der Leser deshalb für seine weiteren Studien beherzigen, was Richard Wagner den Künstlern zuruft:

> „Nur an Beispielen, Beispielen und wiederum Beispielen ist etwas klar zu machen und schließlich etwas zu erlernen.“

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

